DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

DRITTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1903—1904

Digitized by Google

Music
ML
5
M845
v. 3
pt. 4

Digitized by Google

Transfer to
music
6-21-65

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN

DES DRITTEN JAHRGANGS (1903—1904)

Notenbeilagen:

Conrad Ansorge, „Der du von dem Himmel bist"; op. 19, No. 2. (Lied.)
Beethoven, Durchführung des I. Satzes seines F-dur-Streichquartetts in der Gegenüberstellung beider Fassungen; op. 18, No. 1.
Berlioz, Der junge Bretagner Hirte; op. 13, No. 4.
Ernst Boehe, Das Kätzchen; op. 4, No. 5. (Lied.)
Bruckner, Adagio aus dem Streichquintett, für das Pianoforte bearbeitet von Josef Schalk.
Georg Capellen, Japanische Melodien als Charakterstücke für Klavier.
Cornelius, „Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag". (Lied.)
Fritz Erckmann, Zwei patriotische schottische Volkslieder.
Peter Gast, „Liebesweihe", Hymnus für Baryton.
Edvard Grieg, „Zu deinen Füssen" für Pianoforte; op. 68, Heft 9.
Paul Juon, Neue Tanzrhythmen, vierhändig; op. 24, No. 4.
Richard von Kralik, Drei Lieder deutscher Minnesinger.
Liszt, Ouverture und Arie des „Don Sanche".
Wilhelm Mauke, Paradies; op. 35, No. 3. (Lied.)
Oskar Noë, Die einsame Wolke. (Lied.)
H. Post, Rhythmische Neugestaltung der protestantischen Choräle.
Max Schillings, Aus dem Takt. (Lied.)
Clemens Schultze-Biesantz, Scherzo für Klavier; op. 20.
Felix Weingartner, Barbarazweige; op. 32, No. 2. (Lied.)
Richard Wetz, Die Muschel; op. 9, No. 2. (Lied.)

Autographen in Faksimile:

Beethoven, Brief an den Geh. Kab.-Sekretär Schleiermacher in Darmstadt.
— Neujahrskarte an Baronin Dorothea Ertmann.
— Titelblatt der Eroica-Partitur.
— Ein Blatt mit Skizzen zum Es-dur-Konzert No. 1.
— dto. dto. dto. No. 2.
— dto. dto. dto. No. 3.
— dto. dto. dto. No. 4.
Berlioz, Brief an Bernhard Cossmann.
— Notenschrift.
Cornelius, Die Widmung an Liszt in der Originalpartitur des Barbier von Bagdad.
— Das Personenverzeichnis der Uraufführung in der Originalpartitur des Barbier von Bagdad.
— Ein lateinischer Brief an Heinrich Porges.
— Erste Niederschrift des Liedes „Auftrag".
Johann Adam Hiller, Ein Brief.

134377

Digitized by Google

Mendelssohn, Ein Brief an Verhulst.
Meyerbeer, Ein Brief.
Friedrich Schneider, Ein Brief.
Richard Wagner, Brief an Joseph Tichatschek.
— Ein Notizenblatt aus dem Jahre 1841.

Kunst:

L. Balestrieri, Beethoven.
Barrias, Statue des jungen Mozart.
Louis Corinth, Conrad Ansorge.
G. Courbet, Hector Berlioz.
Carlo Dolci, Die heilige Cäcilie.
M. Fantin-Latour, Gedächtnisblatt auf Berlioz.
— Tuba mirum, Gedenkblatt auf Berlioz' Requiem.
Melozzo da Forli, Die Musik.
A. Fremd, Das Stuttgarter Liszt-Denkmal.
Jacques Edouard Gatteaux (?), Beethoven-Medaillon.
Lorenz Gedon, Die Büste Richard Wagners.
F. Hass, Das Haidenröslein.
Hermann Hendrich, Wie Todesahnung Dämmerung deckt die Lande.
— Die traurige Weise.
— Die Rheintöchter.
— Die schlafende Brünnhilde.
— Der Rheintöchter Klage.
— Schattenzug der Mannen mit Siegfrieds Leiche.
— Siegfrieds Tod.
Fr. Hausmann, Clara Schumann-Büste.
Gustav Klimt, Schubert am Klavier.
Konrad Knoll, Medaillon von Peter Cornelius.
Masseau, Beethoven, nach einer Terrakotta-Skulptur.
Rubens, Die heilige Cäcilie.
Moriz von Schwind, Symphonie.
— Der Sängerkrieg auf Wartburg.
— Zwei Stücke aus der Lachner-Rolle.
Terborch, Das Konzert.
Ernst Wuertenberger, Franz Schubert.

Porträts:

Eugen d'Albert.
Carl Ferdinand Amenda.
Hector Berlioz mit Namenszug.
— nach einer Photographie.
Boieldieu.
Crescenzio Buongiorno.
Charles Burney.
Teresa Carreño.
Emanuel Chabrier.
Peter Cornelius mit Namenszug.
— (Weimarer Zeit.)
— (Münchener Zeit.)
Karl Friedrich Curschmann.
Theodor Döhler m. Notenschrift u. Namenszug.
Anton Dvorak.
— in der Sommerfrische.
François Joseph Fétis.
Girolamo Frescobaldi.
Franz Josef Fröhlich.
Niels W. Gade.
Marie Geistinger.
Leopold Godowsky.
Fr. J. Gossec.
Charles Gounod.
Edvard Grieg n. d. Gemälde von Werenskjold.
Julius Otto Grimm.
Eduard Hanslick.
Siegmund von Hausegger.
Hugo Heermann.
Stephen Heller m. Notenschrift u. Namenszug.
Hermann von Helmholtz.
Adolph Henselt mit Namenszug.
Georg Herwegh mit Namenszug.
Johann Adam Hiller.

Digitized by Google

E. T. A. Hoffmann.
Richard Hol.
Adolf Jensen.
Victorin de Joncières.
Theodor Kirchner.
Aloysia Krebs-Michalesi.
Charles Lamoureux.
Eduard Lassen.
Detlev von Liliencron.
Liszt mit Namenszug (Jugendbild).
Eduard Mantius.
Johann Mattheson.
Joseph Mayseder.
Felix Mendelssohn-Bartholdy mit Namenszug.
Giacomo Meyerbeer mit Namenszug
Eduard Mörike.
Ignaz Moscheles.
Felix Mottl.
Albert Niemann als Lohengrin.
Jacques Offenbach.
Palestrina.
Martin Plüddemann.
Jean Philippe Rameau.
Theodor Ratzenberger.
Josef Rebicek.
Carl Reinecke.
Alfred Reisenauer.
Gustave Hippolyte Roger.
Anton Rückauf.
Malvina Schnorr von Carolsfeld.
Robert Schumann mit Namenszug.
— mit Namenszug.
Johann Andreas Silbermann.
Friedrich Smetana.
Henriette Sontag.
Philipp Spitta.
Joseph Standthartner.
Wilhelm Stenhammar.
Antoinette Sterling.
Johann Strauss (Vater).
Richard Strauss.
Edgar Tinel.
Joh. Wenzel Tomaschek.
Caroline Unger.
Giuseppe Verdi.
J. J. H. Verhulst mit Namenszug.
Richard Wagner.
Clara Wieck mit Namenszug.
Philipp Wolfrum.
Richard Wuerst.
Mathilde Wesendonk nach dem Gemälde von C. Dorner.
Herman Zumpe.

Gruppenbilder:

Hector Berlioz: Je ein Porträt nach M. Signol (1831) und P. de Pommaurne (1839).
— Je ein Reliefporträt von Adam-Salomon (1852) und von C. Godebski (1884).
Berlioz' Frauen: Marie Martin-Recio und Henriette Smithson.
Hans von Bülow und Johannes Brahms, mit Unterschrift von Bülow.
Das Pariser Streichquartett.
Das Petersburger Streichquartett.
Das 40. Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. 1904:
— Wilhelm Berger, Heinrich Zoellner, Waldemar von Baussnern, Hans Pfitzner.
— Gustave Charpentier, Jean Louis Nicodé, E. N. v. Reznicek, Max Reger.
— Bruno Walter, August Reuss, Dirk Schäfer, Hermann Zilcher.
— Georg Schumann, Ludwig Thuille, Paul Scheinpflug.
— Walther Lampe, Friedrich Klose, Volkmar Andreae, Alfred Schattmann.
— Philipp Wolfrum, Ernst Kunwald, Willibald Kaehler.
— Streichquartett der Museumsgesellschaft in Frankfurt a. M., Ludwig Hess, Anton Sistermans.
Zur Geschichte der Königlichen preussischen Hofkapelle:
— Graf Karl von Brühl, Graf Wilhelm von Redern.
— Karl Theodor von Küstner, Botho von Hülsen.
— Georg von Hülsen, Graf Bolko von Hochberg.
— Karl Friedrich Christian Fasch, Johann Friedrich Reichardt, Karl Heinrich Graun.
— Bernhard Anselm Weber, Vincenzo Righini, Friedrich Heinrich Himmel.
— Bernhard Romberg, Georg Abraham Schneider, Gasparo Spontini.
— Wilhelm Taubert, Karl Eckert, Otto Nicolai.
— Robert Radecke, Heinrich Kahl, Josef Sucher.
Operettenkomponisten:
— Johann Strauss, Franz von Suppé, Carl Millöcker.

Digitized by Google

Operettenkomponisten:
— Edmond Audran, André Messager.
— Charles Lecocq, Robert Planquette.
— Arthur Sullivan, Sidney Jones, Paul Lincke, Bogumil Zepler.
Skandinavische Komponisten:
— Daniel Friedrich Rudolph Kuhlau, Christoph Ernst Friedrich Weyse
— Edouard du Puy, Francesco Antonio Uttini, Josef Martin Kraus.
— Franz Berwald, Ludwig Norman, Ivar Hallström.
— August Söderman, Otto Lindblad, Gunnar Wennerberg.
— Hugo Alfvén, Wilhelm Stenhammar.
Die Künstlerschar von John Ella's „Musical Union" 1851.

Karikaturen und Silhouetten:

Karikatur auf Berlioz von Grandville (1846).
— — — Gustave Doré (1850).
— auf Adolphe Sax von Carjat.
— auf Richard Wagner von Ch. Giraud.
Hanslick und Wagner, Schattenriss von Otto Böhler.

Verschiedenes:

Anton Bruckner-Plakette von J. Tautenhayn jun.
Liszt-Medaille von Edouard Louis Geerts.
Tschaikowsky-Denkmal im Petersburger Konservatorium.
Das Richard Wagner-Denkmal in Berlin.
Das Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal in Berlin (Südseite).
— — — — (Nordseite).
Das Grab Cornelius' in Mainz.
August Klughardts Grabdenkmal in Dessau.
Das Grab Herweghs in Liestal.
Das Schwarzspanierhaus in Wien.
Berlioz' Geburtshaus in La Côte-Saint-André.
Wagners Wohnhaus in Riga (1838—1839).
— — in London (1839).
— — in Biebrich a. Rh.
Das projektierte Münchener Wagnerfestspielhaus nach Gottfried Sempers Entwurf.
Das verdeckte Orchester im Saal der Heidelberger Stadthalle.
Der Konzertsaal der Stadthalle in Heidelberg und Blick auf das verdeckte Orchester und Podium in der Heidelberger Stadthalle.
Die Königliche Musikakademie in Stockholm.
Titel der ersten Ausgabe des ersten Lutherischen Gesangbuches. 1524.
Erster Druck von Martin Luthers „Ein' feste Burg".
Theaterzettel der Uraufführung des „Don Sanche" von Franz Liszt.
Programm eines Konzerts unter Richard Wagner in Riga.
Programm mit der Anzeige des ersten Auftretens von Joseph Joachim im Gewandhaus.
Exlibris der akademischen Musikgesellschaft in Würzburg. 1798.
Plakat von Berlioz' Trojanern. 1863.
Titel zu „Lieder für die Jugend von Robert Schumann" von Ludwig Richter.
Katzensymphonie. Zeichnung von Moriz von Schwind.
Anzeige von Cornelius' Ableben.
Musikerköpfe auf Geldmünzen (drei Stück).
— — (neun Stück).
Nachbildungen alter Handschriften, Drucke und Instrumente aus Schweden.

Digitized by Google

INHALT

Seite

Dr. Wilhelm Altmann, Zur Geschichte der Königlichen Preussischen Hofkapelle . . 3. 211
Heinrich Bulthaupt, Ahasver. Musikdrama in einem Vorspiel und drei Akten . . 23. 187
Dr. Carl Leeder, Beethovens Widmungen 39. 367
Dr. Ernst Decsey, Ein italienischer Lohengrin 49
Dr. Karl Kliebert, Die königliche Musikschule in Würzburg 55
Hans von Wolzogen, Was hat Richard Wagner seinem Volke hinterlassen? . . . 83. 173
Kurt Mey, Romanische „Ring"-Übersetzungen 97
Rud. M. Breithaupt, Richard Wagners Klaviermusik 108
Robert Petsch, Gurnemanz 135
Dr. Edgar Istel, Ein Brief Wagners an Frau Betty Schott 146
Paul Marsop, Vom Musiksaal der Zukunft. IV. 163
Tobias Norlind, Zur Geschichte der schwedischen Musik 243
Rud. M. Breithaupt, Edvard Grieg 264
William Behrend, Weyse und Kuhlau. Studie zur Geschichte der dänischen Musik . 272
Dr. Karl Flodin, Die Erweckung des nationalen Tones in der finnischen Musik . . . 287
Angul Hammerich, Niels W. Gade 290
Rudolf Krauss, Eduard Mörike und die Musik 323
Max Puttmann, Zur Geschichte der deutschen komischen Oper 334. 416
Dr. F. A. Steinhausen, Die Gesetze der Bogenführung auf den Streichinstrumenten . . 350
A. Niko. Harzen-Müller, Liszt, Wagner und Bülow in ihren Beziehungen zu Georg Herwegh 355. 448
Dr. Paul Busching, Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1904 381
Dr. A. Schüz, Eine Umwälzung auf dem Gebiete der Harmonik 403
Richard Dehmel, Neuer Text zu Chopin's Grabgesang an Polen 414
Wilhelm Tappert, Die preussischen National-Hymnen 429
Gaston Knosp, Annamitische Melodieen 441



Besprechungen (Bücher und Musikalien) 59. 147. 228. 302. 387. 458
Revue der Revueen 65. 154. 231. 311. 393. 465
Umschau 69. 156. 233. 316. 396. 467
Anmerkungen 80. 159 240. 320. 400. 479

Digitized by Google

INHALT

Kritik (Oper).

	Seite		Seite		Seite
Kiel	235	Paris	236	Stuttgart	72
München	235. 470	Philadelphia	236	Weimar	72

Kritik (Konzert).

	Seite		Seite		Seite
Bern	74. 237	Lübeck	76	Philadelphia	398
Brüssel	74	Luzern	158	Porto Alegre	318
Dortmund	74	Marburg a. L.	77	Reval	78. 318
Kiel	238	Melbourne	472	Reichenberg i. B.	77
Königsberg	398	Milwaukee	475	Salzburg	476
Leipzig	75	Paris	238	Sondershausen	319

Reproduktionen im Text.

Drei Zeichnungen zu Paul Marsops Aufsatz „Vom Musiksaal der Zukunft“ IV . . . Seite 168. 170



Digitized by Google

DIE MUSIK



Mir will das kranke Zeug nicht munden,
Autoren sollten erst gesunden.
Goethe, Xenien

Es ist immer ein Zeichen einer unproduktiven Zeit, wenn sie ins Kleinliche des Technischen geht, und ebenso ist es ein Zeichen eines unproduktiven Individuums, wenn es sich mit dergleichen befasst.
Goethe mit Eckermann
(Febr. 1831)

III. JAHR 1903/1904 HEFT 19

Erstes Juliheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

Digitized by Google

INHALT

Dr. Wilhelm Altmann
Zur Geschichte der Königlichen Preussischen Hofkapelle. I.

Heinrich Bulthaupt
Ahasver (Vorspiel und erster Akt).

Dr. Carl Leeder
Beethovens Widmungen (Fortsetzung).

Dr. Ernst Decsey
Ein italienischer Lohengrin.

Dr. Kliebert
Die Königliche Musikschule in Würzburg.

Besprechungen (Bücher und Musikalien).
Revue der Revueen.
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik).
Kritik (Oper und Konzert).
Anmerkungen zu unseren Beilagen.
Kunstbeilagen.
Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a
II. Nachtrag 1903.

Digitized by Google

ZUR GESCHICHTE DER KÖNIGLICHEN PREUSSISCHEN HOFKAPELLE

von Dr. Wilhelm Altmann-Friedenau-Berlin

Eine Spanne von fast fünf Jahrhunderten gilt es zu durchlaufen, wenn ich im Rahmen der von der Halbmonatsschrift „Die Musik" in Aussicht genommenen Geschichte hervorragender Orchester die historische Entwicklung der brandenburgisch-preussischen Hofkapelle darstellen oder vielmehr skizzieren will. Denn nur um eine Skizze kann es sich hier handeln, weil eine ausführliche Darstellung sich leicht zu einem ganzen Buche auswachsen könnte, besonders da infolge des Umstandes, dass die Hofkapelle seit geraumer Zeit auch das Orchester der Königlichen Oper bildet, die Entwicklung dieser Oper mitberücksichtigt werden muss.

Aus den denkbar kleinsten Anfängen im 16. Jahrhundert hat sich die ehemals kurfürstlich-brandenburgische, später Königl. preussische Hofkapelle, die ursprünglich nur die Tafel- und Kirchenmusik zu besorgen hatte, zu einem Orchesterkörper entwickelt, der schon unter dem ersten preussischen König bei der Oper Verwendung finden konnte, unter König Friedrich Wilhelm II. durch Zahl und Leistungsfähigkeit berühmt war und von da ab, vor allem seitdem die Anforderungen an ein Orchester ins Enorme gesteigert worden sind, sich ständig bemüht hat, sich ebenbürtig neben den ersten Orchestern der Welt zu behaupten. Es ist nicht zuviel gesagt, dass heutzutage nur erste Künstler sich den Eintritt in die Berliner Hofkapelle, der von jeher die besten Berliner Musiker angehört haben, erkämpfen können, dass es immer ein Genuss ist, das Königl. Orchester zu hören, auch wenn eine der abgespieltesten Opern mit verhältnismässig geringer Liebe erledigt wird, endlich dass die Symphoniekonzerte der Königl. Kapelle, seitdem ihre Leitung in der Hand Weingartners liegt, den Höhepunkt der orchestralen Leistungsfähigkeit überhaupt bezeichnen.

Für meine Darstellung konnte ich mich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts auf das reiche Material stützen, das Louis Schneider im Anhange zu seiner „Geschichte der Oper und des Königl. Opernhauses zu Berlin" (1832) zusammengestellt hat; für die folgende Zeit standen mir die recht umfangreichen Akten der Registratur der Königl. Schauspiele, dank

Digitized by Google

INHALT

Dr. Wilhelm Altmann
Zur Geschichte der Königlichen Preussischen Hofkapelle. I.

Heinrich Bulthaupt
Ahasver (Vorspiel und erster Akt).

Dr. Carl Leeder
Beethovens Widmungen (Fortsetzung).

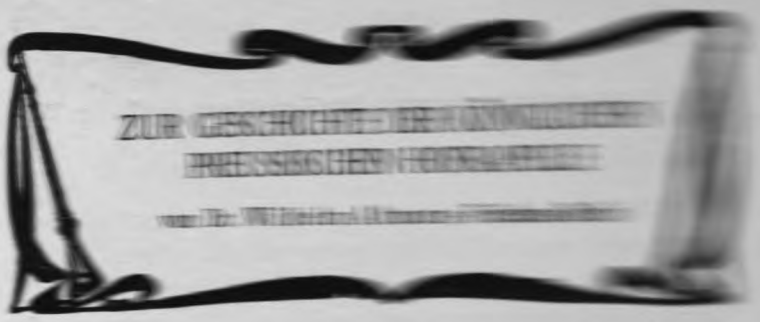
Dr. Ernst Decsey
Ein italienischer Lohengrin.

Dr. Kliebert
Die Königliche Musikschule in Würzburg.

Besprechungen (Bücher und Musikalien).
Revue der Revueen.
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik).
Kritik (Oper und Konzert).
Anmerkungen zu unseren Beilagen.
Kunstbeilagen.
Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

Digitized by Google



ZUR GESCHICHTE DER KÖNIGLICHEN PREUSSISCHEN HOFKAPELLE

von Dr. Wilhelm Altmann

Eine Spanne von [illegible] wenn ich im Rahmen [illegible] Musik" im Auftrage [illegible] Orchester die historische Entwicklung [illegible] preussischen Hofkapelle darstelle, [illegible] nur um eine Skizze handeln kann, [illegible] stellung stützt sich [illegible] da infolge des Umstandes, [illegible] Orchester der Königlichen [illegible] berücksichtigt werden muss.

Aus den [illegible] ehemals kurfürstlich-brandenburgische [illegible] kapelle, die ursprünglich nur [illegible] hatte, zu einem Orchester [illegible] preussischen König bei der [illegible] Friedrich Wilhelm II. [illegible] von da ab, vor allem [illegible] Enorme gesteigert [illegible] neben den ersten [illegible] gesagt, dass [illegible] Hofkapelle, die [illegible] erkämpfen [illegible] zu hören, [illegible] geringer [illegible] Königl. [illegible] den [illegible]

[illegible]

Digitized by Google

des überaus gütigen Entgegenkommens der Generalintendantur[1]), zur Verfügung.

Die Anfänge der Königl. preussischen Hofkapelle reichen bis in jene Zeiten zurück, wo es ein Königreich Preussen noch nicht gegeben hat, wo dieser nachmalige grosse Staat nur durch das nicht allzu umfangreiche Kurfürstentum Brandenburg repräsentiert worden ist. Völlig ungewiss bleibt aber, welcher von den brandenburgischen Kurfürsten zuerst sich eine eigene Kapelle zugelegt hat.

Die ersten ausführlichen Nachrichten über die kurfürstlich-brandenbürgische Hofkapelle erhalten wir nämlich erst durch die Kapellordnung des musikliebenden Kurfürsten Joachim II. (1535—71) vom Jahre 1570. Wir übergehen deren auf das moralische Leben der Musiker und auf die Verteilung der Trinkgelder gerichtete, kulturhistorisch nicht uninteressanten Vorschriften und entnehmen daraus nur, was sich auf die Organisation und den Dienst der Hofkapelle bezieht. Danach besteht diese aus Sängern und Instrumentalisten, die samt und sonders dem Kapellmeister durchaus unterstellt sind; dieser, der unter dem Hofmarschall und in bezug auf seine ökonomische Verpflegung unter dem Rentmeister steht, hat die Verpflichtung, mit den Mitgliedern der Kapelle mindestens einmal, in der Regel zweimal die Woche Proben zu veranstalten, sich täglich beim Hofmarschall mit der Anfrage, ob er vor Tisch musizieren soll, zu melden, jeden Mittag und Abend während der Mahlzeiten des Hofes aufzuspielen, bei jedem Gottesdienst in der Schlosskapelle und nach Erfordernis im Dom mitzuwirken; des Sonntags und Feiertags, wenn er im Dom nicht gebraucht wird, ausserdem abwechselnd in den andern Kirchen der Doppelstadt Berlin-Kölln. Wer von den Musikern beim Spielen eine „Sau“ macht, soll zur Strafe einen Gulden zahlen. Leider erfahren wir nicht allzuviel über die Instrumentalisten; es werden zwei Geiger, die abwechselnd die erste und zweite Stimme spielen sollen, erwähnt, ferner Organisten, d. h. Cembalospieler, ein Harfenist und Zinkenbläser (Trompeter); dass unter jenen beiden Geigern nur die Solisten zu verstehen wären, dass es in der damaligen Hofkapelle noch mehr Geiger (d. h. nicht etwa Violinisten, sondern Bratschisten), Gamben- und Bassspieler gegeben habe, muss als ausgeschlossen gelten; ich bemerke dabei, dass die Violine, die erst Anfang des 16. Jahrhunderts aufkam,

[1]) Die Erlaubnis, diese Akten benutzen zu können, verdankte ich Exzellenz Graf Hochberg. Zu grossem Danke bin ich auch Herrn Hofrat Maeder, dem Vorsteher der Registratur, verpflichtet; endlich schulde ich den Herren Intendantursekretären Goldammer und Thiel für ihre stete Hilfsbereitschaft herzlichen Dank. — Im Manuskript wurde diese Arbeit bereits vor einem Jahr abgeschlossen.

Digitized by Google

während dieses ganzen Jahrhunderts der Musikpraxis ziemlich fern geblieben ist. Eine Urkunde vom Jahre 1572 führt zwar die Namen von 21 Mitgliedern der Hofkapelle[1]) auf, darunter befindet sich 1 Kapellmeister, 3 Organisten, 1 Pauker, 1 Trompeter und 1 Zinkenbläser, während die übrigen Instrumente nicht angegeben sind, allein die meisten der genannten Musiker werden Sänger gewesen sein; in einer Urkunde vom Jahre 1573 werden nämlich ausser dem Kapellmeister Johann Wessalius,[2]) dessen Bestallungsurkunde vom 10. November 1572 übrigens auch vorliegt, 4 Sopransänger, 3 Altisten, 2 Tenoristen, 2 Bassisten, 2 Organisten, 2 Geiger, 2 Zinkenbläser, 1 Harfenist und 1 Zitterist (Hackenbrettspieler?) erwähnt. Kurfürst Johann Georg (1571—98) scheint vielleicht noch mehr Interesse als sein Vater für die Hofkapelle gehabt zu haben; da er bemerkt hatte, dass daselbst Mangel an Blasinstrumenten herrschte, bat er seinen Sohn, den damaligen Administrator des Erzstifts Magdeburg und späteren Kurfürsten Joachim Friedrich, 1574 um leihweise Überlassung der an dessen Hofe unbenutzt liegenden Quartzinken (tiefere Kornette), Bommarten (franz. Bombard = tiefe Schalmei) und sonstigen Blasinstrumente; im Jahre 1580 schuf er gewissermassen den Posten eines Intendanten seiner Hofmusik und übertrug ihn dem Geheimen Rat und Oberhauptmann Dietrich von Holtzendorf und erliess auch eine ausführliche Kapellordnung. Aus dem § 12 ersehen wir, dass in der Kapelle folgende Instrumente gebraucht wurden: Posatif (d. i. eine feststehende kleine Orgel), Zimphonien (= Zimbeln, d. h. bogenförmig an ein Holz gehängte Glöckchen), Geigen, Zinken, Querpfeifen, Schalmeien, Krummhörner, Dultzian (eine Art Fagott), Trompeten, Posaunen, Bombarten (tiefe Schalmeien).

Nach dem Tode des Kapellmeisters Wessalius im Juni 1582 scheint Johann Fabritius († 1598) Kapellmeister gewesen zu sein, über dessen Wirksamkeit wir leider auch nichts Näheres wissen.

Kurfürst Joachim Friedrich (1598—1608) scheinen die bisher für die Kapelle aufgewandten 1975 Taler zu viel gewesen zu sein; es findet sich 1603 ein Anschlag, wonach nunmehr nur 625, allenfalls 825 Taler dafür ausgegeben werden sollen. Aber noch kurz vor seinem Tode beschloss er, wieder mehr Mittel auf die Hofmusik zu verwenden; dies zeigte sich, als er den durch seine deutschen Lieder und Kirchengesänge bekannten

[1]) Der französische König Heinrich II. (1547—1559) hatte auch nur eine Kapelle von im ganzen 24 Sängern und Instrumentalisten, während am Münchener Hofe zur Zeit des Orlando di Lasso neben 56 Sängern 30 Instrumentalisten tätig waren.

[2]) Er bekam 150 Gulden Sold, Kleidung und 52 Taler Kostgeld, ferner für seine Jungen (Diskantisten) Kleidung und 26 Taler Kostgeld das Jahr; die Instrumentalisten erhielten ausser Kleidung und 52 Talern Kostgeld 40 Taler jährliche Besoldung.

Digitized by Google

Johann Eccard aus Königsberg unter günstigen Bedingungen (200 Taler, freie Kleidung, Wohnung, 2 Wispel Roggen, 2 desgl. Gerste, 12 Scheffel Hopfen, 1 Ochsen, 2 fette Schweine, $^1/_2$ Tonne Butter, 1 Tonne Käse, 3 Hammel, je 2 Scheffel Erbsen und Buchweizengrütze, 1 Tonne Salz und 1 Stein Talg als Deputat) zum Kapellmeister am 4. Juli 1608 ernannte; der Kurfürst, der zur Entlastung Eccards namentlich während der Reisen des Hofes noch Johann Kroker als Vize-Kapellmeister bestellte, sprach dabei die Erwartung aus, dass Eccard seinen Fleiss künftig nicht vermindern und dafür sorgen werde, dass die Musik ihm, dem Kurfürsten, zur Zier, dem Kapellmeister zum Ruhm gereichen werde.

Diese Bestallung Eccards bestätigte auch der neue Kurfürst Johann Sigismund (1608—1619) und zwar schon 1608 im September, da ihm Eccard sehr gerühmt worden und ihm dabei gesagt sei, dass er sobald keinen solchen Künstler haben könne, und da dieser „ein alter friedsamer stiller Mann sei". Eccard starb übrigens schon 1611.

Einen besonderen Hofvioliniſten — wir sehen, dass jetzt auch die Violine nach Berlin vorgedrungen ist — ernannte Kurfürst Johann Sigismund im gleichen Jahre in der Person des früheren ungarischen Violinisten, später Danziger Rittmeisters Johann Stenzel, Edlen zu Pflichten, der als vortrefflicher Virtuos in ganz Europa bekannt war, aber sich bereits 1618 im Ruhestand befand.

Seit 1612 war Nikolaus Zangius[1]) Kapellmeister mit 1000 Talern Gehalt, ein nicht unbedeutender Komponist, der vorher im Dienste Kaiser Rudolfs II. gewesen war; ihm unterstanden nur 13 Instrumentalisten. Nach seinem Tode folgte bereits 1619 Wilhelm Brade, dem Jakob Schmidt als Vizekapellmeister, namentlich für die Vokalmusik — er war Falsettist — zur Seite stand. Zu Anfang der Regierung Georg Wilhelms (1619—1640), der sich übrigens — wir befinden uns im Zeitalter des dreissigjährigen Krieges — genötigt fand, die Ausgaben für seine Kapelle möglichst einzuschränken, finden wir Jakob Schmidt als Kapellmeister, der sich gelegentlich einmal in einer Bittschrift auf eine 20jährige Dienstzeit beruft. Unter Georg Wilhelm (1638) scheint die Bezeichnung „Kammermusikus" üblich geworden zu sein. Sein Sohn, der Grosse Kurfürst, Friedrich Wilhelm (1640—1688) verfügte am 6. Dezember 1641, dass seine sämtlichen Musikanten künftig zum Hofstaat gerechnet werden sollten, ein Beweis, dass dieses ursprüngliche Verhältnis in den letzten Jahren nicht mehr in Brauch gewesen war. Kapellmeister war damals und noch 1650 Johann Bose oder Lose, dem wohl 1665 Johann Sebastiani gefolgt ist. Nach einer Notiz aus dem Jahre 1667 waren damals in der Kapelle folgende Instrumente gebräuchlich: Bass-Viola da Gamba, Diskant-Viola

[1]) Von Louis Schneider mitunter fälschlich „Jungius" genannt.

Digitized by Google

da Gamba, Bandor (eine Art Mandoline oder Laute), Dulcian (Fagott), Diskant-Violine, Harfe. Im Jahre 1681 erhielt ein gewisser Pierre Polot Anstellung als Hoboist, 1685 ein gewisser Ludwig Besemann den Befehl, die Paukerkunst zu erlernen. Neben den Kammermusikern, die dem Hofe auf Reisen und sogar in den Krieg folgen mussten, bestand am Hofe des Grossen Kurfürsten, hauptsächlich zum Fanfarenblasen bei Hoffestlichkeiten, noch ein Trompeterkorps von 15 Mann. Sein prachtliebender Sohn Friedrich III. (1688—1713), der 1701 sich die preussische Königskrone aufsetzte, bestätigte den von seinem Vater 1686 ernannten Kapellmeister Peter Sydow, der später nach London ging, engagierte aber 1691 den italienischen Komponisten Ruggiero Fedeli, der noch 1708 als Oberkapellmeister erwähnt wird und später am Hofe zu Kassel gewirkt hat. 1798 am 14. September war der bisherige Kammermusiker Karl Friedrich Rieck († 1704) zum Direktor und bald darauf Oberkapellmeister der kurfürstlichen Kammermusik ernannt worden. Ein Verzeichnis der Musiker von 1701 führt ausser einem Orgelbauer nur noch 13 an und bemerkt, dass die Zahl der Trompeter auf 24, zu denen 2 Pauker gehörten, erhöht worden sei.

Die Einführung der Oper am Berliner Hofe — wo zeitweilig Attilio Ariosti (geb. 1660) als Kapellmeister wirkte — brachte eine wesentliche Verstärkung der Kammermusiker mit sich; wir finden 1712 bereits ein für die damalige Zeit glänzend zu nennendes Orchester, das aus 6 ersten Violinen, 5 zweiten, 2 Bratschen, 5 Violincellen (wohl inkl. Bässen), 4 Oboen, 3 Fagotten und 1 Cembalisten bestanden hat; die Kosten für diese Kapelle nebst Hilfskräften wie Notenschreiber, Diener usw. beliefen sich auf annähernd mehr als 8000 Taler; der Höchstgehalt betrug 400, der niedrigste 100 Taler. „Als die eigentliche Pflegerin und Beschützerin dieser Kapelle muss ... die Königin Sophie Charlotte betrachtet werden, da der König selbst keinen andern Geschmack an der Musik überhaupt hatte als den, sie bei grossen Hoffestlichkeiten figurieren zu sehen. Die Königin aber war nicht allein Liebhaberin der Tonkunst, sondern übte sie selbst mit Fertigkeit und Geschmack aus. Daher überliess ihr der König auch so ziemlich alles, was darauf Bezug hatte; nur behielt er sich vor, dass die Kapelle bei Tafel aufwarten, das heisst Musik machen müsste.“ (Schneider S. 37.)

Obwohl in den letzten Jahren der Regierung Friedrichs I. schon keine Opern und Ballete mehr gegeben wurden, bestand die Hofkapelle noch weiter, bis sie beim Regierungsantritt des sparsamen Friedrich Wilhelm I. (1713—1740) ganz aufgelöst wurde (1713). In den seltenen Fällen, in denen Musik an dessen Hofe nunmehr gebraucht wurde, wurde diese von den Regimentsmusikern gestellt, die so schlecht spielten, dass

Digitized by Google

sie nicht imstande waren, den Geiger Locatelli, der im Gefolge des Königs August von Polen nach Berlin gekommen war, zu begleiten. Der König liebte nur Marschmusik; übrigens gründete er im Militär-Waisenhaus zu Potsdam eine Musikschule, um Militärmusiker heranbilden zu lassen.

Der Musik am preussischen Hofe wieder zu einer künstlerischen Stellung zu verhelfen, war die Sorge Friedrichs II. (1740—1786), der auch in dieser Hinsicht den Beinamen der Grosse verdient. Schon als Kronprinz hatte er gelegentlich eines Aufenthalts in Dresden die dortige in höchster Blüte stehende italienische Oper kennen gelernt und war hier auch zu dem berühmten Flötisten Quanz in Beziehung getreten, bei dem er bald darauf Unterricht nahm. Als dann Friedrich in Rheinsberg einen selbständigen Hofhalt erhielt, begründete er sich eine eigene Kapelle, deren Mitglieder teils als Lakaien in dem Haushaltsetat des Hofes geführt wurden, teils Hoboisten des Kronprinzlichen Regiments waren. Als dann Friedrich seinem Vater auf dem Thron gefolgt war, liess er bald den schon in Rheinsberg gefassten Plan der Errichtung eines Opernhauses in Berlin durch den Freiherrn von Knobelsdorf verwirklichen. Das Sängerpersonal musste der Kapellmeister Karl Heinrich Graun[1]) (geb. 1701), der seit 1735 in Friedrichs Diensten stand, eigens aus Italien besorgen; Graun erhielt als Hofkapellmeister 2000 Taler Gehalt und hatte dafür auch jährlich eine Oper zu komponieren; er stand bekanntlich bis zu seinem Tode (8. Aug. 1759) in grosser Gunst bei dem König. Das Orchester bestand bereits 1741 aus 39 Mann, nämlich 2 Cembali, 12 Violinen (darunter Franz und Georg Benda), 4 Bratschen, 4 Violoncellos, 3 Kontrabässen, 4 Flöten, 2 Oboen (Klarinetten kamen erst später auf), 2 Fagotten, 2 Waldhörnern, 1 Theorbe (Laute mit Basssaiten) und einer Harfe; Trompeten und Pauken sind nicht genannt. Das neue Opernhaus wurde am 7. Dezember 1742 mit der Graunschen Oper „Cäsar und Kleopatra" eröffnet; die zweite Oper (am 11. Januar 1743) war „La clemenza di Tito" von Metastasio und Hasse. Auch in dem 1745 erbauten Schlosstheater zu Potsdam wurden kleinere Opern- und Singspiele (sogen. Intermezzi) gegeben. Während des Siebenjährigen Krieges blieben die Opern sistiert, doch scheint die Kapelle nicht aufgelöst worden zu sein. Ende 1763 fanden bereits wieder Oper-Vorstellungen statt. Die Direktion führte nunmehr Johann Friedrich Agricola (geb. 1720), seit 1751 Hofkomponist, jedoch ohne den Titel „Kapellmeister", bis zu seinem Tode 1774. Ihn ersetzte vorläufig Karl Friedrich Christian Fasch (geb. 1736), der bereits seit 1756 als Cembalist in der Kapelle gewirkt hatte und als Begründer

[1]) Vgl. das Vorwort von Dr. Albert Mayer-Reinach zu der von ihm herausgegebenen (Denkmäler Deutscher Tonkunst. I. Folge Bd. 15. 1904) Oper Grauns „Montezuma", deren Libretto von Friedrich dem Grossen herrührt.

Digitized by Google

der Berliner „Singakademie“ (1790) in weitesten Kreisen bekannt ist. Kapellmeister aber wurde 1775 Johann Friedrich Reichardt aus Königsberg (geb. 1752), der jedoch erst im Sommer 1776 sein Amt antrat und späterhin öfters zu Reisen nach dem Auslande beurlaubt wurde. Seit dem bayrischen Erbfolgekriege kümmerte sich der König nicht mehr viel um die italienische Oper, die zusehends verfiel, zumal sich seit 1771 das deutsche Singspiel in Berlin immer mehr einzubürgern begann.

Nach dem Tode Friedrichs des Grossen vereinigte sein Nachfolger Friedrich Wilhelm II. (der demnach als der Begründer der heutigen Hofkapelle angesehen werden muss) die bisherige Königliche Kapelle mit seiner eigenen, die er vom Prinzen Heinrich, seinem Onkel, überkommen hatte, und unterstellte beide dem Kapellmeister Reichardt, der dann 1791 einen dreijährigen Urlaub erhielt, jedoch nicht mehr auf seinen Kapellmeisterposten zurückkehrte. Die neue vollständige Kapelle, in welcher der bisherige Prinzliche Kapellmeister, der berühmte Violoncellist Duport der Ältere als „Sur-Intendant de la musique du roi“ fungierte, bestand aus 2 Konzertmeistern, 2 Cembalisten, 1 Harfenisten, 20 Geigern, 7 Bratschisten, 8 Violoncellisten, 4 Kontrabassisten, 4 Flötisten, 5 Oboisten, 2 Klarinettisten, 4 Kontrabassisten, 5 Waldhornisten, also im ganzen aus 65 Mann, eine für die damalige Zeit sehr stattliche Zahl, wozu nach Bedarf noch Trompeter und Pauker aus einer Regimentskapelle gekommen sein werden.[1])

Für die Weiterentwicklung der deutschen Oper war es von Wichtigkeit, dass Friedrich Wilhelm II. das bisherige Döbbelinsche Theater am 1. Oktober 1786 zum Nationaltheater erklärte; dieses hatte ein eigenes Orchester,[2]) das von den Kapellmeistern Johann Christian Frischmuth (der übrigens auch Schauspieler war, 1741—1790) und Bernhard Wessely (1768—1826) geleitet wurde.

Eine rühmende Erwähnung der königlichen Kapelle, und besonders des Konzertmeisters Pierre Vachon (geb. c. 1730, seit 1784 in Preussen,

[1]) Als Mozart bei seinem Berliner Besuch einmal mit dem König Friedrich Wilhelm II. allein war, fragte ihn dieser, was er von der Berliner Kapelle halte. Mozart, dem nichts fremder als Schmeichelei war, antwortete: „Sie hat die grösste Sammlung von Virtuosen in der Welt; auch Quartette habe ich nirgends so gehört als hier; aber wenn die Herren alle zusammen sind, könnten sie es noch besser machen.“ (Marx.) Berliner Allg. musik. Ztg. 1829, S. 180. Bekanntlich bot Friedrich Wilhelm II. Mozart an, unter glänzenden Bedingungen sein Hofkapellmeister zu werden, allein aus Liebe zu seinem österreichischen Herrscherhaus schlug Mozart leider diesen Posten aus.

[2]) Es bestand nach dem Etat für 1788/89 (vgl. C. Schäffer und C. Hartmann, Die Königl. Theater in Berlin. Statistischer Rückblick 1786—1885. Berlin 1886) aus 6 Geigern, 2 Bratschisten, 1 Violoncellisten, 1 Bassisten, 2 Flötisten, 2 Hoboisten, 2 Fagottisten, 2 Waldhornisten. Es fehlten also damals nur die Klarinettisten, die Trompeter, der Pauker.

Digitized by Google

pensioniert 1798, † 1802) findet sich in der Lebensbeschreibung des Freiherrn Karl von Dittersdorf, des bekannten Komponisten, der 1789 in Berlin gewesen war. 1790 wurde übrigens der Italiener Felice Alessandri (geb. 1742) auf drei Jahre als 2. Kapellmeister angestellt, konnte sich aber nicht recht behaupten.

In dasselbe Jahr fallen die Berliner Erstaufführungen von Mozarts „Figaros Hochzeit" und „Don Juan".

Anlässlich einer Vermählungsfeier wurde 1791 der alte Brauch, dass die Königliche Kapelle Tafelmusik machen musste, sehr zu ihrem Verdruss wieder aufgenommen: 8 Bläser mussten wenigstens bei Tisch aufspielen. Auch spielte die Kapelle zum ersten Male bei dem Fackeltanze, ein Brauch, der dann lange bestehen blieb. In demselben Jahre wurde auch das neue Schlosstheater zu Charlottenburg, wo die Kapelle dann öfters beschäftigt wurde, fertig. An Stelle Alessandri's, der in Ungnade gefallen war, trat wieder ein Italiener Vincenzo Righini (geb. 1758, seit 1776 in Deutschland), der bis zu seinem Tode 1812 Kapellmeister blieb, auch nachdem die italienische Oper, die stets nur ein viertel Jahr zur sogen. Karnevalszeit gespielt hatte, in Berlin aufgehoben war. Sie war übrigens unter Friedrich Wilhelm II. nicht viel wert gewesen. Etwa gleichzeitig mit Righini wurde Bernhard Anselm Weber (geb. 1766) Kapellmeister am Nationaltheater, der die Oper daselbst sehr in die Höhe brachte. Schon fingen übrigens die Revolutionskriege an ungünstig auf das musikalische Leben in Berlin einzuwirken.

Eine Verschmelzung beider Berliner Opern wurde bereits 1794 angebahnt, indem die Sängerin Schick, deren Mann als Konzertmeister in der Königl. Kapelle angestellt wurde, für beide Bühnen verpflichtet wurde; in demselben Jahre wurde auch das Ballet als selbständiges Kunstgenre beim Nationaltheater eingeführt, wodurch der Pflichtenkreis der Kapelle wieder etwas erweitert wurde. 1795 wurde an Stelle Reichardts Friedrich Heinrich Himmel (geb. 1765), der seit 1792 bereits Hofkomponist war, aber sich studienhalber in Italien aufhielt, Kapellmeister.

Der Tod Friedrich Wilhelms II. am 16. November 1797 war die Veranlassung, dass zum Karneval 1798 keine italienischen Opernvorstellungen stattfanden. Die guten deutschen Opernvorstellungen am Nationaltheater, das seit 16. Dezember 1796 von Iffland geleitet wurde und sogar Überschüsse erzielte, wirkten anregend auf die italienischen, die zeitweilig wieder besser wurden. Reichardt, der jetzt „Salzinspektor" war, gewann übrigens wieder einen gewissen Einfluss auf die Oper, für die er noch immer fleissig komponierte. 1804 wurde an der italienischen Oper zum ersten Male ein Werk (Alceste) von Gluck, gegen den man sich bisher

Digitized by Google

immer gesträubt hatte, gegeben, und zwar ohne Erfolg, wogegen seine Armida 1805 am Nationaltheater Furore machte.

Im Jahre 1806 fand wegen des Ablebens des Markgrafen von Anspach-Baireuth kein Karneval statt, und daher auch keine Aufführung einer italienischen Oper. Möglich, dass diese noch einige Jahre vegetiert hätte, wenn nicht die Schlacht bei Jena und die danach über Preussen hereinbrechende Katastrophe die Auflösung der italienischen Oper herbeigeführt hätte.

Auch das Orchester geriet in Gefahr, der Auflösung anheimzufallen; zwar führt der Berliner Hofkalender von 1807 es noch in seiner vollen Stärke auf, aber tatsächlich stand dieses Orchester nur auf dem Papier, hatten sich doch viele Mitglieder im Auslande eine Stellung gesucht, um ihr Leben fristen zu können. Sobald aber die Verhältnisse im preussischen Staat wieder einigermassen sich gebessert hatten, wandte König Friedrich Wilhelm III., der wie sein Vater ein grosser Musikfreund war, seine königliche Fürsorge wieder der Hofkapelle zu; er vereinigte deren Reste oder vielmehr die Reste des Orchesters der ehemaligen italienischen Oper mit der Kapelle des Nationaltheaters im Jahre 1811 und schuf auf diese Weise wieder einen leistungsfähigen Orchesterkörper. Nominell waren noch immer Vincenzo Righini, der aber kränklich war und, 1812 auf einer Reise nach seiner Heimat starb, sowie Friedrich Heinrich Himmel (dieser bis zu seinem Tode 1814), Hofkapellmeister; die ganze Arbeitslast ruhte aber im wesentlichen auf dem uns schon vom Nationaltheater her bekannten, übrigens als Komponisten sehr fruchtbaren Bernhard Anselm Weber; freilich war ihm der herzlich unbedeutende Musikdirektor Friedrich Ludwig Seidel (geb. 1762, Kapellmeister 1822, pensioniert 1829, † 1831) zur Unterstützung beigegeben, es fanden — ein Zustand, der bis Ende der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts bestehen blieb — in der Woche nur zwei Opernvorstellungen statt, doch gab es gelegentlich Konzerte und es wurde bei jedem Schauspiel Zwischenaktsmusik gemacht, die in der Regel von einem Konzertmeister oder Orchestermitglied, dem sog. Symphoniedirigenten, geleitet wurde.

Während Iffland hauptsächlich für das Schauspiel, dem wie auch dem Orchester 1813 die Auflösung wieder drohte, gesorgt hatte, wurde, als nach dessen Tode Graf Karl von Brühl (geb. 1772), Generalintendant der Königl. Schauspiele (10. Januar 1815) wurde, der Oper[1]) ganz besondere

[1]) Von Opern, die er aufgeführt hat, seien hier folgende wichtigere namhaft gemacht, um ein Bild von den Anforderungen, die damals an das Orchester gestellt wurden, zu geben: 1815 Beethovens Fidelio, 1816 Undine von E. T. A. Hoffmann, 1818 Tancred von Rossini und Cortez (in neuer Gestalt) von Spontini, 1819 Rotkäppchen

Digitized by Google

Sorgfalt gewidmet, besonders als der preussische Staat sich allmählich auch wieder finanziell zu erholen anfing. Graf Brühl, der ein tüchtiger Theoretiker, Komponist, Sänger und Waldhornbläser und in vieler Hinsicht ein geradezu idealer Generalintendant war, suchte auch sofort das in mancher Beziehung nicht gerade erstklassige Orchester[1]) möglichst zu heben und den eingerissenen Schlendrian zu beseitigen. Dieser zeigte sich z. B. darin, dass die Kammermusiker sich vielfach von Dilettanten vertreten liessen. Als bald nach Brühls Amtsantritt ein solcher wiederholt die zweite Waldhornstimme schlecht geblasen hatte, verfügte der Intendant am 7. Mai 1815, dass kein Kammermusiker sich gestatten dürfe, „irgend einen Dilettanten oder fremden Musiker als Stellvertreter in das Königl. Orchester zu bringen, wenn er nicht vorher dem Herrn Kapellmeister, dem Herrn Musikdirektor oder den Herrn Konzertmeistern die pflichtmässige Anzeige gemacht, und einer dieser Herren gehörig geprüft hat, ob der vorgeschlagene Stellvertreter ohne Nachteil für das Ganze angenommen werden könne". Doch scheint diese Verfügung wenig beachtet worden zu sein; wenigstens moniert Graf Brühl bereits am 17. Juli: „Ebenso geschieht immer noch ein überaus grosser Unfug durch das Mitspielen vieler Dilettanten im Orchester, welche dazu nicht tüchtig sind."

Wie sehr Graf Brühl um die Aufbesserung des Orchesters stets bemüht war, entnehmen wir z. B. auch seiner Bestimmung über das Verhältnis der ersten zur zweiten Violine vom 30. Dezember 1815. Darin heisst es:

„Eine früher bestandene Einrichtung, nach welcher die Violinisten in der Königlichen Kapelle vom Spielen der zweiten Stimme durch eine Art Avancement zu dem der ersten übergehen, erscheint in mehrerer Hinsicht sehr unzweckmässig und ist in den vorzüglichsten Kapellen von Deutschland nicht üblich. Es entsteht daraus notwendig eine Art von verächtlicher Ansicht für die zweite Violine, welche doch nicht allein ebenso wichtig ist als die erste, sondern oft noch schwieriger, da ihr die Melodie fehlt und die vielfältigen Figuren und Bewegungen, sowie das richtige Eintreten bedeutende Fertigkeit und selbst musikalische Kenntnisse erheischen. Ein guter Violinist bei der zweiten Violine ist daher vollkommen ebenso schätzbar als ein guter Violinist bei der ersten. Demzufolge wird von jetzt an die Einrichtung getroffen, dass die Herren Violinisten bei der ersten und zweiten Stimme bleiben; nur in besonderen Fällen behält sich der General-Intendant vor, eine Versetzung von einer zur andern Stimme vor-

von Boieldieu, 1821 Othello von Rossini, Olympia von Spontini, Webers Freischütz, 1822 Spontini's Nurmahal, Rossini's Barbier von Sevilla, 1825 Spohrs Jessonda, Spontini's Alcidor, Webers Euryanthe, 1826 Auber's Maurer und Schlosser, Boieldieu's Weisse Dame, 1827 Felix Mendelssohns Hochzeit des Camacho (nur eine Aufführung), Spontini's Agnes von Hohenstaufen, 1828 Cherubini's Abenceragen, Webers Oberon, Onslow's Hausierer.

[1]) Auf Kapellmeister Webers Vorschlag wurden von Graf Brühl die noch nicht 200 Taler betragenden Gehalte einiger Kammermusiker aufgebessert; auch auf den Vorschlag Webers, eine tiefere Stimmung einzuführen, ging Graf Brühl am 5. Juni 1815 ein.

Digitized by Google

zunehmen, nachdem er deshalb das Gutachten der Musikdirektion eingeholt haben wird. Doch darf dies nur als eine Ausnahme von der Regel angesehen werden ...“

Demzufolge setzte Graf Brühl auch fest, dass die zweiten Violinen gegenüber den ersten im Gehalte nicht benachteiligt waren.

Graf Brühl wünschte auch sehr bald, dass die beiden durch Righini's und Himmels Tod freien Kapellmeisterposten wieder besetzt würden, zumal Kapellmeister B. A. Weber vielfach leidend war. 1816 erhielt auch der bisherige Musikdirektor Joseph Augustin Gürrlich (geb. 1761), der seit 1790 ursprünglich als Kontrabassist, dann als Aushilfskapellmeister vor allem der Potsdamer Oper der Königl. Kapelle angehört hatte, den einen Posten, allein er war keine Kapazität, ebensowenig wie dies in bezug auf sein Dirigiertalent der berühmte Violoncellist Bernhard Romberg (geb. 1767), war, der trotz Brühls Widerspruch vom König 1816 mit einem Gehalt von 2000 Talern als Kapellmeister angestellt wurde.

Einen Einblick in die Pflichten dieser drei Kapellmeister, wie überhaupt in die damaligen Verhältnisse, gewährt die Kapellmeister-Dienstinstruktion, die Graf Brühl am 20. April 1816 erlassen hat. Sie lautet:

„Da des Königs Majestät auf meinen Vorschlag zu beschliessen geruht haben, dass für jetzt drei Kapellmeister an der Spitze Ihrer Kammer-, Hof- und Theater-Musik stehen sollen, so wird es nötig, für dieselben eine neue Dienst-Instruktion zu entwerfen, welche den Herren Weber, Romberg und Gürrlich hierdurch mitgeteilt wird.

Es liegt denselben die Verbindlichkeit ob, alle Musiken aufzuführen, zu welchen sie von dem General-Intendanten der Königlichen Schauspiele aufgefordert werden möchten.

Die Bestimmung, wie, wo und wann, liegt dem General-Intendanten ganz allein ob, und werden sie dessen Bestimmung in allen Dienstsachen unweigerliche Folge zu leisten haben. Der Königlichen Kapelle wird dies mitgeteilt und sie aufgefordert werden, den Herrn Kapellmeistern in allem, was den Dienst Seiner Majestät angeht, unweigerlich Folge zu leisten und sich gegen dieselben anständig und folgsam zu beweisen. Dagegen wird die gerechte Hoffnung gehegt, dass die Herrn Kapellmeister auch nie aus den Augen verlieren werden, was ein Künstler dem andern schuldig ist, und so in Reden und Handlungen nie vergessen, dass sie Königliche Offizianten vor sich haben. Im Falle eines dienstwidrigen oder ungeziemenden Betragens von seiten der Königlichen Kammermusiker wird es sich der General-Intendant zur Pflicht machen, die Herren Kapellmeister in ihren Rechten zu schützen, ebenso aber die gerechten Klagen, welche gegen dieselben einlaufen sollten, zu hören und darüber zu verfügen.

Die Herrn Kapellmeister sind verflichtet, überall das Beste der Königlichen Musik und des Königlichen Theaters zu suchen und nach allen Kräften dafür zu arbeiten. Alle Vorschläge, welche dieselben deshalb machen möchten, sollen mit Bereitwilligkeit berücksichtigt werden. Stimmt indes die Ansicht des General-Intendanten nicht mit der ihrigen überein, so verpflichten sie sich demselben alsdann unweigerlich Folge zu leisten.

Alle musikalischen Arbeiten und Kompositionen, welche die Herrn Kapellmeister verfertigen, ohne von dem General-Intendanten dazu aufgefordert worden zu sein,

Digitized by Google

können von demselben abgelehnt oder angenommen werden, je nachdem er es für gut findet. Die von ihm geforderten Kunstprodukte werden denselben aus der Königlichen Kasse honoriert, wenn sie sich, woran nicht zu zweifeln, ihrem inneren Werte nach zur Aufführung eignen.

Honorare dieser Art können aber von jetzt an nur für Werke gezahlt werden, welche den Wert einer Oper von ein, zwei oder drei Akten oder eine ganze Szene in einer Oper in sich fassen; kleinere Musikstücke, als Ouvertüren, einzelne Märsche, kleine, eingelegte Lieder und Arien, einzelne Chöre oder Abänderungen in Opern, sobald sie nicht so bedeutend sind, eine ganze Szene auszufüllen, werden gratis angefertigt.

Die Bestimmung, welcher von den Herrn Kapellmeistern eine neue Oper aufzuführen hat, geht lediglich von dem General-Intendanten aus, und dasselbe findet ebenfalls statt, wenn er wünscht, eine von dem Musikdirektor bis jetzt aufgeführte Oper durch einen Kapellmeister angeführt zu sehen. Zur Vermeidung aller Irrungen und Berufungen wird es unweigerlich notwendig, dass jeder der Herrn Kapellmeister sämtliche Proben der ihm zugeteilten Opern selbst abhalte. Im Krankheitsfalle wird solches dem General-Intendanten angezeigt, welcher sich alsdann zu bestimmen vorbehält, wer statt des kranken Kapellmeisters die Oper zu übernehmen hat. Zur Abhaltung einer einzelnen Probe im Falle einer kleinen Unpässlichkeit oder gesellschaftlichen Abhaltung bedarf es nur einer freundschaftlichen Übereinkunft mit einem ihrer Kollegen, wenn sie dieselbe nicht dem Musikdirektor übertragen wollen, jedoch kann dies nur für eine Probe stattfinden.

Die wöchentliche musikalische Aufsicht teilt sich von nun an unter die drei Herren Kapellmeister, und wird es einem jeden derselben zur Pflicht gemacht, während einer Woche täglich im Theater sich einzufinden und mit Eifer über alles zu wachen, was in dieser Woche an musikalischen Dienstgeschäften vorfallen möchte, selbst in Hinsicht auf Symphonie-Musik.[1]) Von Montag den 22. April an wird Herr Kapellmeister Weber seinen wöchentlichen Dienst antreten, und so wird sich dieser Dienst ordnungsmässig folgen, doch steht es den Herrn Kapellmeistern natürlich auch frei, durch freundliche Übereinkunft einer des andern Woche zu übernehmen. Wenn dies eintritt, wird es jedoch dem General Intendanten jedesmal angezeigt. Die speziellere Aufsicht aller Musiker auf dem Theater behält unter Oberleitung des die Woche habenden Kapellmeisters Herr Musikdirektor Seidel allein, doch versteht sich von selbst, dass auch jeder der Herren Kapellmeister, im Falle die Theatermusik von seiner Komposition sei, sich noch ganz speziell um die gute Aufführung derselben bemühe.

Da der Musikalien-Inspektor Gasperini vorzüglich zur Aufbewahrung der königlichen Musikalien angesetzt worden und von mir deshalb verantwortlich gemacht ist, so wird zwar jedem der Herrn Kapellmeister freigestellt sein, sich Partituren und andere Musikalien aus dem Königlichen Musikdepot geben lassen zu können, jedoch nie ohne eine deshalb ausgestellte Quittung (die zugleich die Verpflichtung enthalten muss, die Musikalien spätestens in 6 - 8 Wochen zurückzuliefern), welche mir von dem Inspektor monatlich zur Sanktion vorgelegt werden. Das Ausschreiben sämtlicher Musikalien besorgt gleichfalls Inspektor Gasperini, und haben die Herrn Kapellmeister ihm deshalb ihre Aufträge und die Art, wie sie wünschen, dass die Partituren ausgeschrieben werden, jedesmal genau bekannt zu machen.

Alle Veränderungen in der Kapelle sowohl die Anweisung anderer Plätze

[1]) D. i. die Zwischenaktsmusik bei Schauspielen (nicht etwa Symphoniekonzerte).

Digitized by Google

als das Vorrücken auf diesen Plätzen als das Übertreten von einem Instrument zum andern wird, wenn die Herrn Kapellmeister es für nützlich halten, dem General-Intendanten zur Sanktion vorgelegt. Sollte einer oder der andere der Herren Kapellmeister eine Veränderung in der Stellung des Orchesters für besser halten, so darf er dieselbe nicht eigenmächtig vornehmen, sondern muss mit seinen Herrn Kollegen darüber zu Rate gehen und einen besonderen Antrag beim General-Intendanten darüber tun."

Man wird dieser Instruktion das Zeugnis nicht versagen dürfen, dass sie durchaus sachgemäss und klar abgefasst ist.

Um auch von den Zuständen im Orchester eine Vorstellung zu geben, verweile ich bei einer Episode des Jahres 1817 etwas länger. In diesem Jahre wurden die Kapellmitglieder häufiger zu Diensten nach Charlottenburg befohlen, bekamen aber anstatt des früher üblichen 1 Taler nur 16 Groschen Diäten und klagten auch bitter über das schlechte ihnen überwiesene Fuhrwerk. Die Petitionen, die sie deshalb an die Intendanz richteten, waren nicht sehr geschickt abgefasst; auch hatten die Veranstalter die Unterschrift anderer Kollegen daruntergesetzt, wobei es zweifelhaft blieb, ob mit oder ohne Recht. Der Intendant richtete infolgedessen folgendes energische Schreiben am 18. Juli 1817 (Akten No. 51) an die Orchestermitglieder, das manches interessante Detail enthält:

„In dem ausgefertigten Patente der vorigen Schauspieldirektion sind den Herrn Musikern zwar für Charlottenburg gleichfalls Diäten zugestanden, allein das Verhältnis der Schauspieldirektion zum Königl. Hofe stand durchaus anders als jetzt, seitdem die Stelle eines Intendanten der Königl. Schauspiele wieder zu einer Hofcharge erhoben worden ist, und ich bin überzeugt, dass die Königl. Kapelle vor dem Jahre 1806 keine speziellen Diäten für ein Konzert oder Oper in Charlottenburg erhalten hat. Ebenso überzeugt bin ich daher, dass das Spielen zu Charlottenburg auf dem Schlosstheater streng genommen als Dienstverrichtung anzusehen ist, wofür keine Diäten zu zahlen wären.

„Dass zur Zeit der Entstehung der Königl. Kapelle dieselbe bei weitem mehr Vorzüge und Aufmerksamkeiten von seiten ihrer Behörden genossen, bin ich gleichfalls überzeugt. Die Mitglieder derselben benahmen sich aber auch bei jeder Gelegenheit auf eine ausgezeichnete Art anständig und, wie es Künstlern würdig; und mit grossem Leidwesen habe ich bemerkt, dass dies nicht ebenso von den später hinzugekommenen Mitgliedern zu sagen ist; im Gegenteil herrscht jetzt unter denselben ein Ton von Ungebundenheit, Unbeachtung aller anständigen Formen gegen ihre Vorgesetzten, sowie gegen ihre älteren Kollegen und Widersetzlichkeit gegen alle Verordnungen, dass ich zuweilen mit Scham aus dem Munde unparteiischer Beobachter Bemerkungen darüber hören muss. Die Ruhe und Anständigkeit, welche früher im Orchester der Kgl. Kapelle herrschte, ist durchaus verloren. Unaufhörlich wird heraus- und hereingelaufen, während des Stückes laut gesprochen, gelacht und unanständiges Lärmen getrieben. Die Achtung vor dem Publikum ist verloren, und Fremde, welche an anderen Orten gewohnt sind, in der Königl. Kapelle eine Versammlung von wahrhaften Künstlern zu finden, müssen aus dem Benehmen vieler Mitglieder der hiesigen Kapelle vermuten, als sei dieselbe nur aus Musikern der geringsten Klasse zusammengesetzt.

Digitized by Google

„Mit ebenso viel Missfallen ist oft die Nachlässigkeit zu beobachten, mit welcher der Dienst selbst betrieben wird. Das richtige Zusammenstimmen ist fast ganz aus unserer Kapelle verloren gegangen; jeder scheint nur für sich zu spielen und sich nicht um das Gelingen des Ganzen zu bekümmern. In den Zwischenakten der Opern läuft ein grosser Teil des Orchesters heraus, kommt nicht eher wieder zurück, bis der Akt anfangen soll, ergreift schnell das unterdess vielleicht verstimmte Instrument und spielt so unbekümmert weiter; ja selbst, wenn bei Theatermusiken nur 6—8 Instrumente zusammen zu spielen haben, sind dieselben nicht einmal eingestimmt, und die Ohren der Zuhörer werden auf das unanständigste misshandelt. Dies alles ist wohl nicht geeignet, eine besondere Achtung zu erwecken, und fest entschlossen bin ich auch, derartigen Übelstand fernerhin nicht mehr zu dulden.

„Ich fordere daher hierdurch die älteren Mitglieder der Königl. Kapelle förmlich auf, eine Art von Ober-Aufsicht über ihre jüngeren Kollegen zu führen, sie auf eine zwar geziemende, aber ernstliche Weise an die von mir gegebenen Befehle zu erinnern und nicht zu dulden, dass dieselben aus blosser Laune in jedem Akt ihre Plätze verlassen oder sich durch unanständiges Lärmen und Sprechen die Zeit vertreiben. Ich selbst werde genau über die Befolgung dieser meiner Anordnung wachen, werde die Herren Kapellmeister, welche ohnehin sehr oft mit Recht über das unziemliche Betragen im Dienste Klage geführt haben, auffordern, gleichfalls streng darauf zu sehen und nicht mehr länger zu dulden, dass die Anführer durch unziemliche Verantwortungen beleidigt werden, wenn dieselben in ihren Dienstverrichtungen streng auf Pflicht und Ordnung halten. Es wird sonach von den Mitgliedern der Königl. Kapelle selbst abhängen, wie sie in Zukunft von mir behandelt sein wollen; denn dass mir die Art nicht unbekannt ist, wie man mit wahrhaft achtungswerten Künstlern umgeht, wird wohl niemand bezweifeln."

Da am 5. Oktober 1817 wieder die Verfügung eingeschärft wurde, dass fremde Musiker nicht ohne weiteres im Theater mitspielen dürften, müssen derartige Vertretungen von Kammermusikern wieder öfters vorgekommen sein.

Öfters begegnen uns in den Akten — auch noch im Jahre 1829 — auch Klagen darüber, dass die Wahl der Musikstücke in den Zwischenakten bei Trauerspielen und ernsten Schauspielen eine höchst unpassende sei.

Wie sehr sich Graf Brühl im einzelnen um das Orchester gekümmert hat, ersehen wir z. B. aus seiner Verfügung vom 5. Januar 1821:

„Es ist mit Missfallen bemerkt worden, dass die Klarinettisten der Königl. Kapelle im Orchester sehr oft Klarinetten von andern Tonarten nehmen, als die in der Stimme vorgeschrieben sind. Durch das Transponieren der Stimme aber geht jedesmal die vom Komponisten beabsichtigte Wirkung des Instruments verloren, und diese Ungebühr kann nicht länger geduldet[1]) werden."

Ein nicht gerade erfreuliches Bild von den damaligen Verhältnissen

[1]) Diese Mahnung sollte auch heute, zum mindesten, soweit es sich um die Tonwerke der Klassiker handelt, allgemein beachtet werden. Ginge es nach mir, so müssten bei derartigen Werken auch statt der heute allgemein üblichen Ventilhörner und Ventiltrompeten in F oder B die alten Naturhörner, bezw. — Trompeten in ihren verschiedenen Stimmungen benutzt werden.

Digitized by Google

erhalten wir auch durch die Tatsache, dass Graf Brühl am 21. März 1821 sich genötigt sah, die Forderung auszusprechen, dass alle Geiger und Bratschisten für gute Bezüge und Instandhaltung ihrer Instrumente Sorge tragen sollten.

Das Hauptaugenmerk Graf Brühls aber war auf die Gewinnung einer Kapazität als Kapellmeister gerichtet. Leider gingen in diesem Punkte seine Wünsche (Cherubini, Paer, Karl Maria v. Weber, Weigl, Lindpaintner) nicht Hand in Hand mit denen seines Königs. Dieser hatte bei seinem mehrmaligen Aufenthalt in Paris ein besonderes Interesse für die Opern Spontini's[1]) gewonnen und war bereits 1815 nicht abgeneigt, diesen, dem es in Paris nicht mehr recht behagte, an seinen Hof zu ziehen, doch ein sehr energisches Gutachten des Grafen Brühl verhinderte damals die Berufung Spontini's (geb. 1774). Doch dieser liess nicht nach, beim Könige, der sich 1817 nicht weniger als viermal den „Cortez" in seiner neuen Fassung ansah, seine Anstellung zu betreiben, allein erst 1819 kam ohne Wissen des Grafen Brühl durch den Königl. Flügeladjutanten Generalmajor von Witzleben jener merkwürdige Kontrakt zustande, durch den Spontini die Stelle des ersten Kapellmeisters und die Generaloberaufsicht über das Musikwesen (mit dem Titel eines General-Musikdirektors und der Erlaubnis, ausserhalb der Königl. preussischen Lande den Titel eines General-Ober-Intendanten der Königlichen Musik zu führen) übertragen wurde.

Mit Recht wies Graf Brühl sogleich darauf hin, dass der abgeschlossene Kontrakt auf eine so unbestimmte Art abgefasst sei, dass sie die grösste willkürliche Auslegung zulasse und daher notwendig zu Missverständnissen Anlass geben werde, und dass bei der grossen Spannung, die durch die ausserordentlich vorteilhafte[2]) Stellung Spontini's beim Musik- und Opernpersonal hervorgerufen würde, Reibungen nicht ganz vermieden werden könnten. Und er hatte nur zu sehr recht. Kaum war die Anstellung Spontini's bekannt geworden, so bat Bernhard Romberg, der sich ihm nicht unterordnen wollte, um seine Entlassung, die ihm auch gewährt wurde. Spontini's Ankunft in Berlin verzögerte sich noch bis Ende Mai 1820. Graf Brühl hatte kurz vorher der sog. Musikdirektion der Königl. Theater, d. h. den Kapellmeistern, Musikdirektoren und Konzertmeistern, die da-

[1]) Vergl. für das Folgende meine archivalische Studie: „Spontini an der Berliner Oper" in: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft Jahrg. 4 (1903), S. 244 bis 292. Daselbst auch biographische Notizen über die Kapellmeister, Musikdirektoren und Konzertmeister, die unter Spontini an der Berliner Oper gewirkt haben.

[2]) Sehr geringe Pflichten, deren vornehmste die Komposition von zwei Opern innerhalb dreier Jahre bildeten; dagegen 4 Monate Urlaub im Jahre und ein Jahreseinkommen von 20500 Francs.

Digitized by Google

mals gelegentlich auch noch kleine Opern dirigierten, zu wissen gegeben, dass auch durch Spontini's Amtsantritt in der Form der bisherigen Dienstverhältnisse durchaus nichts geändert und dass er selbst sich nach wie vor der speziellen Leitung aller musikalischen Angelegenheiten beim Theater und der Königl. Kapelle fortwährend unterziehen würde; ja noch mehr, Graf Brühl erliess sogar eine eigene Dienstinstruktion für Spontini, der nur zur Direktion seiner eigenen Opern verpflichtet war und dabei nicht einmal selbst den Takt zu schlagen brauchte, was einer der Konzertmeister nach seiner Anweisung zu tun hatte. Aber obwohl auf dem Boden dieser Instruktion ein gedeihliches Zusammenarbeiten aller Beteiligten möglich war, gab es fortwährend Streitigkeiten. Doch wir haben hier darauf nicht einzugehen, sondern nur Spontini's Stellung zum Orchester ins Auge zu fassen.

Sein erstes war, dieses anders zu placieren, sowie die Forderung, den Orchesterraum zu vergrössern; allmählich gelang es ihm, den Orchesterkörper von 78[1]) bis auf 94 Mann im Jahre 1828 zu vermehren; bei dem nicht allzu grossen Etat war dies aber nur möglich, indem er den Anfangsgehalt bis auf 120 Taler[2]) herunterdrückte und nur selten einen Kammermusiker mit mehr als 500 Talern besoldete. Diese, die bei dem bis dahin nicht allzu vielen Dienst ein reichliches Nebeneinkommen durch Stundengeben gehabt hatten, waren durch die grosse Ausdehnung und die Zahl der Proben, die Spontini für seine Werke[3]) beanspruchte, nichts weniger als gut auf ihn zu sprechen; da er auch immer der französischen Sprache sich bediente, so verstanden sie ihn häufig nicht; wenig erfreut waren sie auch, als er 1824 (18. Januar) die Verfügung erliess, dass kein

[1]) 21 Geigen, 7 Bratschen (!), 9 Violoncelle, 5 Bässe. Während jedes Holzblasinstrument fünffach besetzt war, gab es nur 3 Posaunen, 3 Trompeten, 1 Pauke. (8 Waldhörner, 1 Harfe.)

[2]) Vgl. das auch von Meyerbeer mitunterschriebene Immediat-Gesuch der Königlichen Kapelle um Gehaltserhöhung vom 2. April 1843: „... Die Königliche Kapelle, welche gegenwärtig 97 Mitglieder zählt, bestand, ehe sie den General-Musikdirektor Spontini zum Chef erhielt, aus einer bei weitem kleineren Anzahl, als es jetzt der Fall ist, und nur unter seiner Direktion ist sie zu der oben angegebenen Zahl herangewachsen, der Etat aber nur sehr mässig erhöht worden. Da das bedeutende Gehalt des General-Musikdirektors Spontini, sowie das des Hofkomponisten Herrn Blum dem Etat der Kapelle aufgelegt wurde, so konnten die im Laufe der Zeit vakant gewordenen Stellen eines Kapellmeisters, Musikdirektors, Konzertmeisters und die ersten Stellen bei den Blasinstrumenten nur mit bedeutend geringeren Gehalten wieder besetzt werden; auch erfolgten die Anstellungen neuer Mitglieder mit wenigen Ausnahmen nur mit den sehr geringen Gehalten von 120—200 Talern, und mussten dieselben der Zukunft vertrauen, die ihre Lage zu verbessern hoffen liess."

[3]) Zur „Olympia" fanden 42, eine für die damalige Zeit unerhörte Anzahl, Proben statt; es sei zum Vergleich hierbei an die 77 Proben zum „Tristan" in Wien erinnert, nach denen dieses Werk im Jahre 1863 doch nicht zur Aufführung gelangte.

Digitized by Google

Kammermusiker willkürlich den ihm bestimmten Dienst mit einem Kollegen tauschen dürfe, eine Verfügung, die übrigens am 24. Januar 1827 von neuem eingeschärft wurde. Sehr missfällig wurde auch bemerkt, dass Spontini stets seine Schmeichler bei Gehaltsaufbesserungen und Remunerationen bevorzugte.

Die Befürchtung des Grafen Brühl, dass Spontini, der bis zu seiner Ankunft in Berlin noch kein Orchester geleitet hatte, ein schlechter Dirigent sein würde, war freilich nicht eingetroffen;[1]) aber ausser seinen eigenen Opern leitete er fast nur noch die Aufführungen des von ihm sehr geschätzten „Don Juan"; die Anstellung besonders tüchtiger Kapellmeister — Karl Maria von Weber war einmal in Frage gekommen — wusste er zu hintertreiben; so wirkten neben ihm (noch kurze Zeit) Bernhard Anselm Weber († 23. März 1821), L. Seidel, der vom Musikdirektor 1822 leider zum Kapellmeister avanciert war und trotzdem er selbst es 1826 schon beantragt hatte, erst 1829 pensioniert wurde, der verhältnismässig tüchtige Georg Abraham Schneider,[2]) der ursprünglich Waldhornist ge-

[1]) Richard Wagner sagt in seiner Schrift „Über das Dirigieren" (Ges. Werke, 3. Aufl. Bd. 8 S. 267), dass trotz Meyerbeer und Mendelssohn in dem „berühmten" Berliner Orchester die letzte Spur selbst der Spontinischen Präzisionstradition verschwunden sei.

[2]) Dieser (nicht Wieprecht, wie man nach Tapperts Aufsatz in „Die Musik", Jg. 1 S. 1969 meinen sollte) ist der erste „Direktor des Musikkorps der Garde" gewesen und zwar seit dem 8. Juli 1819. Vgl. die königliche Kabinettsorder von diesem Tage: „Um die möglichste Gleichförmigkeit bei den Musikchören der Garde- und Grenadierkorps einzuführen, bestimme ich, dass bis auf weiteres der Kammermusikus Schneider mit Beibehalt seines bisherigen Verhältnisses unter der oberen Leitung des Herzogs Karl von Mecklenburg der gesamten Musik des Korps in der Qualität eines Direktors vorstehen soll." Da über diese Tätigkeit Schneiders so gut wie nichts jetzt bekannt ist, dürfte von Interesse sein, was er kurz vor seiner Pensionierung (2. Februar 1838) unter dem 23. Dezember 1837 an Graf Brühl schreibt: „Ich fühle mich ... gedrungen, Euer Hochgeboren über das eigentliche Wesen meiner Stellung als Militär-Musikdirektor" (folgendes ...) „mitzuteilen. Ich verdanke diese Stelle dem vormaligen Kriegsminister von Witzleben, meinem stets gütigen Gönner, und man beabsichtigte durch eine obere Leitung eine gewisse Gleichmässigkeit in den Produktionen der Militär-Musik-Chöre hervorzubringen. In dieser Rücksicht wirkte ich anfangs praktisch auf die Übungen der einzelnen Chöre, überzeugte mich aber bald, dass sämtliche Stabshoboisten und Trompeter tüchtige, wackere, ausgebildete Musiker waren, die nur einer Anleitung bedurften, um selbst und unabhängig das Beste zu erreichen. Und der Erfolg krönte meine Bestrebungen. Man vergleiche, was jetzt die Militärmusik leistet und was sie leistete, als ich angestellt wurde. Statt dieser praktischen Beaufsichtigung, die ich für durchaus unnötig und überflüssig bei der Tüchtigkeit unserer Stabshoboisten und Trompeter erkläre, fand sich ein anderer Wirkungskreis, der mir um so willkommener war, als er sich vollkommen mit meiner Tätigkeit beim Theater vereinigte. Ich arrangierte auf unmittelbaren Befehl Seiner Majestät jahrelang fast ausschliesslich die Märsche für die Armee, liess diese dienstlich zirkulieren, prüfte auf Befehl die neu anzustellenden Stabs-

Digitized by Google

wesen, 1820 Musikdirektor wurde und von 1825—1838 Kapellmeister war, der frühere Konzertmeister, seit 1825 Musikdirektor Karl Möser (bis 1842), endlich K. W. Henning, seit 1836 Musikdirektor und 1840 (—1848) Kapellmeister.

Da es in damaliger Zeit nicht immer leicht war, geeigneten Nachwuchs für die Königliche Kapelle zu gewinnen, so wurde auf Spontini's Wunsch 1822 vom Grafen Brühl eine besondere Unterrichtsschule zunächst für junge Violinisten der Königl. Kapelle eingerichtet und deren Leitung dem Konzertmeister Karl Möser (geb. 1774) anvertraut. Wenn dieser am 27. Juni 1842 rühmend berichten konnte: „Die Königliche Musikschule besteht seit 23 Jahren, und es hat sich während dieser Zeit die grosse Nützlichkeit derselben dadurch genügend dargetan, dass beinahe die Hälfte der jetzt angestellten Mitglieder der Kapelle aus diesem Institut hervorgegangen ist", so fehlte es schon damals nicht an Stimmen,[1]) die behaupteten, dass durch diese Schule viele mittelmässige Musiker in die Kapelle gekommen wären und kämen. Auch nach seiner Pensionierung behielt Möser die Violinklasse, zu der zeitweilig auch eine besondere Violoncellklasse gekommen war, bis zu seinem Tode (1851) bei; dann wurde das arg verfallene Institut, um dies gleich hier zu sagen, reorganisiert und dem Konzertmeister Hubert Ries[2]) anvertraut, 1855

musiker der ganzen Armee, berichtete und begutachtete sämtliche aus dem Militärkabinett mir zugehenden Gegenstände, eingereichte Musiken, Instrumente, neue Erfindungen, arbeitete an der Komposition und Einführung der Liturgie und arrangierte u. a. auch sämtliche Spontinische Opern für Militärmusik, die Seine Majestät der König zu einem Geschenk an den König von England bestimmten, ohne für solche bedeutende Arbeiten anders als durch die erwähnte Remuneration entschädigt zu werden . . ." Dieser G. A. Schneider † 19. Januar 1839.

[1]) Am 22. Januar 1850 baten einige Schüler der Instrumentalklasse Mösers Bild in Öl im Klassenzimmer aufhängen zu dürfen; andere aber baten am 1. März 1850 unter Schilderung der höchst ungenügenden Leitung Mösers um einen neuen Direktor, der schon vor 2 Jahren einmal erbeten worden war. In dieser Petition heisst es u. a.: „Während der Ausführung des betreffenden Musikstückes findet bei vorkommenden Fehlern nie eine Belehrung von seiten des Herrn Direktors statt, vielmehr werden dieselben je nach der Stimmung des Herrn Direktors von ihm belacht, oder er äussert sein Missbehagen durch heftige Flüche. — Man braucht nur acht Tage Accessist zu sein, um sich sagen zu müssen, dass nur eigennützige Zwecke den Herrn Direktor bewegen, die Leitung des Instituts fortzusetzen; ja nur zu oft hat es derselbe uns gegenüber ausgesprochen. Als wir vor 2 Jahren unsere erste Bitte bei Ew. Hochw. eingereicht hatten, liess der Herr Direktor Möser uns zu sich kommen, um uns darüber zur Rede zu stellen. Nach einer gegenseitigen Aussprechung erklärte uns derselbe: Gebt mir meine 400 Taler und ich sch e euch was in die Klasse."

[2]) Vgl. auch „Die Musik" Jahrg. I, S. 1187. — Ferdinand Laub, der von 1856—1861 die Violinsoli (nur diese) in den grossen Balleten zu spielen hatte, sonst aber dem Orchester nicht angehörte, hatte daneben noch die Verpflichtung, einige der jüngeren Geiger der Königlichen Kapelle weiter fortzubilden.

Digitized by Google

noch eine besondere Bläserklasse unter W. F. Wieprecht gebildet. Erst 1876 wurde diese Musikschule auf Antrag von Ries aufgelöst, da sie durch die Königl. Hochschule für Musik, das Sternsche Konservatorium usw. überholt und überflüssig geworden war. Die Mitglieder dieser Musikschule waren übrigens vielfach für die Zwischenaktsmusik im Schauspielhause, zur Verstärkung und Vertretung der Kammermusiker, endlich auch zur Musik bei den Königlichen Hofbällen verwendet worden.

Als Graf Brühl, der ewigen Streitigkeiten mit Spontini müde, auch verstimmt darüber, dass ihm Vorwürfe wegen seiner Vorliebe für prachtvolle Ausstattungen gemacht wurden, Ende 1828 von seinem Intendantenposten zurückgetreten war, übernahm diesen, zunächst provisorisch, seit 1830 definitiv der Kammerherr Graf Wilhelm v. Redern (geb. 1802), der sich vielfach kompositorisch[1]) betätigt hatte. Es gelang ihm, freilich während Spontini's Abwesenheit, eine neue Instruktion für diesen durchzusetzen, durch welche die Stellung des Generalmusikdirektors eine nicht unbedeutende Einschränkung erfuhr; natürlich brachen, sobald Spontini wieder in Berlin war, die alten Streitigkeiten abermals los; nur stand jetzt der König lange nicht mehr so wie früher auf seiten seines früheren Günstlings. Vollends war König Friedrich Wilhelm IV., der seinem Vater 1840 auf dem Thron folgte, nicht geneigt, Spontini, dessen Unbeliebtheit in Berlin immer mehr gestiegen war und der auch seine Verpflichtungen, betr. die Komposition neuer Opern, nicht eingehalten hatte, über Gebühr nachsichtig zu behandeln. Infolge einer sehr unglücklich abgefassten öffentlichen Erklärung gegen Graf Redern zog sich Spontini 1841 sogar eine Anklage wegen Majestätsbeleidigung zu und wurde, als er trotz allen Abratens am 2. April den „Don Juan" dirigieren wollte, durch die Zuhörer genötigt, das Opernhaus zu verlassen. Durch die Gnade des Königs wurde ihm, nachdem er im Majestätsbeleidigungsprozess auch in zweiter Instanz verurteilt war, die Strafe erlassen und er gleichzeitig unter Belassung seines Titels pensioniert.

Wie man auch über sein Wirken an der Berliner Oper denken mag, vergessen soll man doch nicht, dass ein Mann wie Bernhard Marx ihn als Musiker sehr hoch gestellt hat, ein Urteil, dem sich Philipp Spitta[2]) in neuerer Zeit angeschlossen, und dass in Wagners „Erinnerungen an Spontini" die Worte vorkommen: „Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin,[3]) des Cortez und der

[1]) Seine Oper „Christine" wurde zwischen 1860 und 1862 sechsmal im Berliner Opernhause aufgeführt.

[2]) In seinem Aufsatze „Spontini in Berlin", enthalten in Spittas schönem Buche „Zur Musik. Sechzehn Aufsätze". Berlin 1892.

[3]) Gedacht muss hier auch einer Wohltätigkeitsstiftung werden, die, wenn auch nicht ganz, so doch zum Teil für die Mitglieder des Königlichen Orchesters bestimmt

Digitized by Google

Olympia". Jedenfalls hat er bis dahin unerhörte Anforderungen an die Leistungsfähigkeit und das Stärkeverhältnis des Orchesters[1]) gestellt; vergessen sei es ihm auch nicht, dass er gelegentlich eines Konzerts (30. April 1828) die erste öffentliche Berliner Aufführung eines Bachschen Werkes, des Credo aus der h-moll Messe, veranstaltet hat.

Schluss folgt

war: ich meine den sogenannten Spontinifonds. Der § 1 des Reglements für diesen Fonds vom 17. Oktober 1826 lautet: „Aus den Einkünften des dem Herrn General-Musik-Direktor Spontini kontraktmässig zustehenden jährlichen Konzerts am Busstage ist, nachdem er auf solches mit Allerhöchster Genehmigung verzichtet hat, nach seinem Antrage zum Besten des bedürftigen Theater-Personals, namentlich des Orchester- und Chorpersonals eine Unterstützungskasse gestiftet und derselben mit Allerhöchster Genehmigung der Name „Spontini-Fonds" beigelegt worden." Bis 1852 wurde für diesen Fonds, in den auch die Geldstrafen des Theaterpersonals flossen, alljährlich ein Konzert gegeben, am 5. Januar 1853 aber durch königliche Kabinettsordre die Aufhebung des Spontinifonds dekretiert. Damit war die bleibende Erinnerung an das Berliner Wirken Spontini's, die er durch diese Wohlfahrts-Einrichtung beabsichtigt hatte, beseitigt.

[1]) 42 Mitglieder desselben nahmen im September 1829 an dem unter Spontini's Leitung stattfindenden ersten Musikfeste der thüringisch-sächsischen Musikvereine zu Halle teil.



Digitized by Google



AHASVER

MUSIKDRAMA IN EINEM VORSPIEL UND DREI AKTEN[1])

von Heinrich Bulthaupt-Bremen

Vorspiel.

Personen:

Ahasver.
Judas Ischariot.
Maria Magdalena, Hanna } **Jüngerinnen Jesu.**
Volk von Jerusalem. Römische Soldaten.
Jünger und Jüngerinnen Jesu.

Felsige Gegend in der Nähe des Hügels von Golgatha. Vereinzelte Bäume. Am Himmel ein fahler Glutschein, nicht Nacht und nicht Tag. Sturm und unterirdisches Getöse. Mit den Gebärden Verzweifelter stürzen die Anhänger Jesu, Männer und Frauen, von der Höhe rechts und verteilen sich auf den abwärts nach links zur Stadt führenden Wegen. Dazwischen Pharisäer und Schriftgelehrte ruhig von der Kreuzigung heimkehrend in kleinen Gruppen.

Alle Jünger. Weh uns! Weh!
Einige. Die Erde bebt,
Die Felsen zerbrechen.
Andre. Der Vorhang im Tempel
Zerriss in zwei Stücke,
Von oben an
Bis unten aus.
Wieder Andre. Es bersten die Gräber,
Die Toten stehn auf
Und kommen zu Hauf.
Frauen. Die Sonne birgt ihr Angesicht.
Magdalena. Lisch aus, lisch aus,
Was frommt dein Licht!
Das Heil der Welt
Hat der Böse gefällt,
Am Kreuze hat sich die Liebe verblutet.

[1]) **In dem Bestreben, den Inhalt der „Musik" möglichst vielseitig zu gestalten und auch die literarische Produktion, soweit sie sich an das tondichterische Schaffen wendet, zu berücksichtigen, veröffentlichen wir hiermit zum erstenmal ein neues für die Komposition bestimmtes dramatisches Werk des bekannten Bremer Dichters Heinrich Bulthaupt. Anm. der Red.**

Digitized by Google

Eine kleine Abteilung Soldaten (geht vorüber).

Ihr Führer. Vorwärts, ihr Weiber,
Was sperrt ihr den Weg!

Die Frauen. Weh uns!

Der Führer (zu den Soldaten). Straffer den Schritt.
Du da — rechts, dir schlottert das Knie.
Feigling, sahst du das Sterben nie?

Ein Pharisäer. Gabst du acht?
Das verbreit' ich noch heut
Auf allen Gassen,
Wie laut er schrie —

Ein Andrer. Es ist vollbracht?

Der Erste. Nein, zuvor:
Gott der Herr hat mich verlassen.

Der Andre. Der Tor!
Er hat nun seinen Lohn.
Doch tut mir's leid,
Dass der Spass vorbei.
Man hatte doch Zeitvertreib davon.

Magdalena (die zusammengesunken war, richtet sich auf).
Weh dir, wehe, Israels Stamm.
Kein Wasser wäscht dir die blutigen Hände
In Ewigkeit rein.
Für dich wird nicht Frieden
Auf Erd' und im Himmel,
Für dich nicht Ruh' im Tode sein.

Hanna. O Liebste, still!

(Ahasver ist oben rechts erschienen, eine jugendliche hohe Gestalt, schwarzgelockt.)

Magdalena. Da — da —
Der Furchtbare — seht!

Alle. Weh! weh!

Magdalena. Das ist er, der ihm die Rast verwehrt,
Die letzte Rast,
Als der Göttliche an seines Hauses Schwelle
Unter des Kreuzes furchtbarer Last
Zusammenbrach.

Ahasver (will weiter).

Magdalena. Nicht von der Stelle!

Ahasver. Was kümmert mich euer Weh und Ach,
Was euer verbuhlter Schmerz?
Winselnde Weiber!

Digitized by Google

Wisst ihr, dass ich dem Toten vertraut?
So schrie mir laut
Das hoffende Herz:
Das ist er, der uns geweissagt ward,
Der Messias, den wir erhofft und erharrt,
Das ist Judas erkorenes Königshaupt —
Der wird uns befrei'n und erhöh'n!
Und er? Wie ein König ritt er ein,
Unter Palmen und Mai'n,
Mir jauchzte das Herz vor seliger Lust,
Fast sprang mir die Brust
Vom Hosannaschrei'n.
Da gab er sich selbst, sein Volk und Land
In feiger Schmach in der Feinde Hand,
Leid war seine Losung, Schande sein Ruhm —
Und es wandte sich mir das Herz in Hass.
Dem Gaukler und seinem Königtum
Flucht' ich fortan
Und wies ihm selber zum Tode die Bahn.

Einige Jünger. Furchtbarer du!

Ahasver. Wollt nur euren Wahn,
Und duckt euch dem Joch!
Doch einen gibt es in Israel noch,
Der mich versteht
Und mein Sehnen teilt.
Ich gehe zu dem, der ihn verriet,
Weil er betrogen ward wie ich —
Zu Judas geh ich von Kerioth.

Judas (der hoch oben erschienen ist, todbleich und verstört).
Rufst du mich?
So folg' mir, Bruder, in den Tod.

Ahasver. Den Tod?

Alle Andren. Wehe! Wer rief dich,
Der Schrecknisse grösstes? Erträgt die Welt
Deinen Anblick noch?

Judas. Ertrag' ich ihn selbst?
Horch, die Posaune des Richters. Sie gellt
Mir den furchtbaren Spruch: Verdammt, verdammt
In Ewigkeit.
Ich selber betrog mich
Mit falschem Wort —

Digitized by Google

Vergebens.
Mein Verbrechen schreit
Wider mich.
Nicht Kain, der den Bruder schlug,
Trug Schuld wie ich.
Ich habe der Menschheit den Brunnen verstopft,
Die Quelle des Lebens.
Ein Grab! ein Grab!
Den Strick um den Hals,
Und zur Hölle hinab!

(Er rennt davon.)

Die Jünger und Frauen (stehen in dumpfem Schweigen).

Magdalena (dumpf). Gerechtes Gericht!
(Dann zu Ahasver.) Gericht auch dir!
Denn so sprach der Herr in seinem Leid
Dir Verworfnem den Fluch:
Du findest auf Erden in Ewigkeit
Nicht Rast noch Ruh.
Wandre, wandre, wandre denn zu!

Hanna. Halt' ein, du Wilde!
Genug, genug!
So flucht dein Schmerz,
So deutet dein qualzerrissenes Herz
Des Herren Wort,
Das sanft war und milde.
(Zu Ahasver.) Als hart du ihm das Haus verwehrt,
Sprach Jesus also:
Freund, darf ich denn bei dir nicht ruh'n,
So scheide ich nun,
Doch harre ich dein.
Wandre und suche, bis du mich gefunden.
Glaub' mir, ich bin ein guter Wirt,
Obdach geb' ich dem, der verirrt,
Sänftlich pfleg' ich deiner Wunden,
Und schläfst du ein —
Die Rast bei mir wird selig sein. —
(Zu Magdalena.) Hörst du, Maria?
Weisst du's nicht mehr?
So sprach er.

Die Jünger und Frauen (leise). So sprach er.

Digitized by Google

Hanna. Eh' wüchsen Rosen im Höllenschlund,
Als ein Fluch in des Heilands Mund.

Magdalena (überwältigt, die Hände faltend)
Ja, ja! — so sprach der Herr!

Ahasver (trotzig und kühn). Mag es denn sein!
Fluch oder Segen —
Mutvoll zieh' ich hinaus in die Welt,
Der Sonne, dem Sturmwind entgegen.
Stark und aufrecht blüht mir die Kraft,
Meine Brust ist ein breiter Schild,
Mein Arm ein wehrhafter Lanzenschaft.
Mich gelüstet des Lebens,
Mich lockt die Weite —
Auf denn zum Streite.
Und währt' es tausend
Und tausend Jahr —
Ich wag' es, ich will,
Und Hoffnung gibt mir das Geleite.

Hanna (ihm nach). Wo du schreitest, ist Gott,
Und Gott ist die Liebe.

(Ahasver schreitet die Höhe hinauf, als wolle er sich nach rechts in die Richtung des Kreuzes wenden. Dann stockt er einen Augenblick und geht nach links ab.)

Magdalena. Und was bleibt uns?

Hanna (deutet nach unten links in die Richtung der Stadt).

Magdalena. Dort hinab?
In das Weltgetriebe?
O nimmermehr!
Zurück zum Kreuz,
Dran er verschied.
Die einzige Stätte bleibt mir noch.
Dort will ich sterben.

Hanna. Jesu Mutter vergeht
In bebendem tränenlosem Harm.
Sie lass uns trösten
Und pflegen.

Magdalena (umarmt sie in tiefer Erschütterung).
O wär' ich wie du,
Die du den Fluch verwandelst in Segen.
Leih mir Schwachen den Arm.
Wo du schreitest, ist Gott,
Und Gott ist die Liebe.

Digitized by Google

Die Frauen (leise). Die Liebe.
Die Jünger (ebenso). Die Liebe.

(Sie gehen ganz langsam zur Stadt hinab. Einige Frauen folgen ihnen. Andre schliessen sich Hanna und Magdalena an, die den Weg nach Golgatha nehmen.)

Der Vorhang fällt.

Nach dem Vorspiel und dem Orchestersatz „Wanderung" folgt der

I. Akt.

Personen:
Kaiser Nero.
Ahasver.
Silas, ein junger Teppichweber.
Hanna, seine Mutter.
Chloë, eine Tänzerin.
Der Präfekt der Stadt.
Ein Sklavenvogt.
Tänzer und Tänzerinnen. Gaukler. Jüdische Sklaven. Christen. Römisches Volk.

Rom zur Zeit Neros. Die Bühne stellt fast in ganzer Breite eine offene Säulenhalle, die nach dem Hintergrund eine weite Aussicht auf die Stadt frei lässt, vor. Das Podium ist etwa um anderthalb Fuss über das Niveau erhöht. Nach vorn führen einige Stufen herunter, ebenso rechts (vom Zuschauer). In den Kulissen rechts Paläste und Gärten, daneben das bescheidene Haus des jungen Teppichwebers Silas, dessen Tür und Fenster verschlossen sind.

Mondhelle Nacht. Ahasver kommt unverändert, den hohen Wanderstab in der Hand, und steigt aus dem Hintergrund die Säulenhalle herauf, im Anblick der Stadt verloren.

Ahasver. Durch deine Gassen wandl' ich wie im Traum,
Erhabnes Rom! Die Seele hat nicht Raum
Für deine Herrlichkeit! Durch deine Bogen
Auf goldnem Wagen kommt der Sieg gezogen,
Um deine Marmorsäulen schlingt das Leben
Den duftig satten Kranz von Ros' und Reben,
Ein Heer von Liedern flattert in der Luft,
Und zum Gepränge wandelt sich die Gruft.

(Er steigt vorn herab und verliert sich schauend nach links.)

(Unterdessen ist Chloë mit vier oder acht Begleiterinnen, alle bacchantisch gekleidet, von links hinten aufgetreten. Sie spähen umher, sammeln sich dann vor dem Hause des Silas und singen zu Flöten und Zithern.)

Chloë. An der Schwelle deiner Tür
Harr' ich, bis die Angeln rauschen —
Kannst du schlafen, schöner Freund,
Willst du meinem Sang nicht lauschen?
Jugend bleicht, die Stunde flieht
Wie die Liebe, wie das Lied.

Digitized by Google

Was du dir verträumst, das Glück,
Bringt kein Seufzer dir zurück.
Es regt sich noch nichts.

Eine Begleiterin. Eine Türe klang.
Auch seh' ich Licht.

Chloë. Da horch', ein Sang.

Silas und Hanna (aus dem Innern des Hauses).
Im Dunkel schleicht der Fürst der Welt,
Herr, wache, dass dein Kind nicht fällt.

Chloë. Der Fromme verschmäht mich und spricht mir Hohn —
Saiten und Flöten, gebt süsseren Ton! —
Tausche du den schweren Mohn
Mit den Rosen, die ich bringe,
Süsse Ketten, die ich fest,
Fest um deine Glieder schlinge.
Ach! auf weichen Sohlen sacht
Zu den Schatten flieht die Nacht —
Was du dir verträumst, das Glück,
Bringt kein Seufzer dir zurück.

Ahasver (ist von links zurückgekommen und lehnt unten im Schatten einer Säule).
Und doch, Roma,
Roma, du Gleissende,
Die du den Erdball
Würgend umklammerst,
Musst du hinweg
Aus dem Ringe der Welt.
Dein Umarmen entnervt
Und dein Fusstritt ist Tod.

Chloë. Was du dir verträumst, das Glück,
Bringt kein Seufzer dir zurück.
(Das Nachspiel tönt weiter.)

Ahasver (der dem Gesange gelauscht hat).
So lähmst du der Jugend
Das strotzende Mark
Und spannst in dein Joch
Mannheit und Tugend.

Silas. Hanna. Die Sünde lockt mit süssem Ton,
Bewahr' uns Gott, durch deinen Sohn.

Ahasver. Sieh da, ein Starker, der widersteht.
Wer ist's —? (Er lauscht weiter und zuckt zusammen.)
Ein Christ!

Digitized by Google

Chloë. Verachtet, verworfen! Nun fühle den Zorn
Verschmähter Liebe. Ich weiss mich zu rächen.
Verwirfst du die Rose — der Dorn wird dich stechen.

(Sie geht mit den Mädchen hastig nach rechts im Hintergrund ab. Von links hinten kommt ein Zug von Sklaven, die schwere Decken und Stäbe tragen und von ihrem Führer mit Geisselhieben vorwärts getrieben werden.)

Die Sklaven. O! o!

Der Sklavenvogt. Fort, ihr Trägen!
Ich will euch lehren.
Schleift ihr den Purpur
Durch Kehricht und Kot!

Die Sklaven. O! o! Jammer und Not!

Ahasver. So mäht deine Geissel
Länder und Völker,
So hast du mein Zion
Zu Boden getreten,
Und drum musst du sterben,
Stolzes, prangendes,
Furchtbares Rom.

(Die Sklaven schicken sich an, einen Baldachin links über einen Prunksessel für den Kaiser zu spannen, Decken und Pfühle auszubreiten usw. Silas ist aus dem Hause getreten, einen Teppich tragend, den er dem Sklavenvogt übergibt.)

Silas. Hier das Gewirk für des Kaisers Thron.

Der Sklavenvogt (schmunzelnd). Wohlgeraten! Trefflich, mein Sohn!

Die Sklaven (während der Arbeit).
Die Nacht hat nicht Schlaf und der Tag keine Rast —
Wer hört unser Seufzen und Flehen?
Wir wirken zum Zelttuch den funkelnden Glast
Und möchten in Tränen vergehen.
Wir richten und wölben den Göttern der Lust
Den Saal und die goldenen Bogen —
Ach! käme doch in die verwundete Brust
Ein Schimmer von Freude gezogen!

Silas (zu einer kleinen Gruppe von Christen).
Ihr Brüder, wisst, am Holze starb,
Der aller Welt das Heil erwarb.
O, wollt mit kindlichem Verlangen
In Demut seine Knie umfangen!
Seid ihr als Knechte hier geboren,
Zu Kindern seid ihr dort erkoren!
Tut euer Werk mit Freudigkeit
Und traget willig Not und Plagen,

Digitized by Google

Einst leuchtet euch nach diesen Tagen
Die Sonne seiner Herrlichkeit.

Ahasver. Küsst nur eure Bande!
Das alte Lied, das alte Leid
Für knechtische Seelen —
O pfui der Schande!

Die Christen. O himmlische Tröstung
Wie lieblich ertönst du,
Es trocknet die Träne,
Der Seufzer verklingt!
Wir horchen beseligt
Und hoffen und harren
Des Herrn, der die Schatten
Des Todes bezwingt.

(Silas redet noch still mit ihnen und kehrt dann in sein Haus zurück. Die Christen nehmen die Arbeit wieder auf. Es wird Morgen.)

Eine Gruppe jüdischer Sklaven.
Unsre Harfen hängen am Weidenstrom —
Zion, ich denke dein.
Du wardst uns Babel, furchtbares Rom —
Zion, denkst du noch mein?
Hörst du, Jehova, unser Schrei'n?
Lebt kein Simson, uns zu befrei'n?

Ahasver (der unten geblieben, doch dicht zu ihnen getreten ist).
In euch muss er leben
Und auferstehn,
Sonst seid ihr für ewig verloren!

Die Juden. Wer ist der gewaltige Rufer dort?

Ahasver. Aus deinem Blut,
Zertretenes Volk,
Wird Zion neu geboren.

Die Juden (zu ihm herabeilend).
Ein Prophet, ein Prophet!

Ahasver. Nur ein Mann, der wagt.
Wagt denn auch ihr.

Die Juden. Was sollen wir tun?

Ahasver. Rom rüstet zum Fest,
Die Spiele locken die Menge hieher.
Bald stehen die Häuser, die Gassen leer.
Dann sammelt zu Hauf,
Was von Israels Stamm,

Digitized by Google

Verteilt euch rings
Auf der Hügel Kamm
Und Feuer auf Sodom, Feuer! —
Ihr zagt? Ist euch
Das Leben so teuer?
Trägt euer Nacken
Des Elends noch mehr?

Die Juden. Nein! Sprich! Du machst uns zum Heer,
Die kleine Schar.

Ahasver. Das Weitre ist mein.
Und schlägt es fehl —
Der verwundeten Riesin lahmt der Mut,
Und neue Rächer
Steigen verzehnfacht aus unsrem Blut.
Dann erscheint der Tag,
Da Zion frohlockt
Mit Mirjams Lied
Und Deboras Sang
Über die Ketten, die sie zerbrach,
Über die Stolze, die ihr erlag!

Die Juden (stimmen begeistert ein).
Dann erscheint der Tag,
Da Zion frohlockt
Mit Mirjams Lied
Und Deboras Sang
Über die Ketten, die sie zerbrach,
Über die Stolze, die ihr erlag.

Ahasver. Kommt denn und hört!

(Er steigt mit ihnen in die Halle und mischt sich unter die Sklaven, die ihre Arbeit vollendet haben und abziehen, als vier Tubabläser auf die Plattform treten und ihren Ruf in die Stadt hinabschmettern. Von allen Seiten drängt das Volk unter den Klängen eines Marsches zusammen, der in den Chor übergeht):

Chor. Das Fest ist bereitet. Ein wogender Strom
Ergiesst sich das Volk durch das heilige Rom.
Der Cäsar schreitet zum purpurnen Zelt,
Gebt göttliche Ehren dem Herrscher der Welt!

(Nero. Hinter ihm ein Tross von Weibern, Knaben, Gauklern, Priestern, Soldaten usw., nimmt unter dem Baldachin links Platz. Ein Altar ist in die Mitte getragen und von einem Priester entzündet. Tänzerinnen schlingen um ihn den immer lebhafteren Reigen.)

Chor. Rings um den Altar kreist der Tanz,
Auf weisser Stirne glüht der Kranz,

Digitized by Google

Violenduft
Erfüllt die Luft —
Wem wollen wir das Opfer weih'n?
Wes' soll die erste Gabe sein?

Chloë (in der Maenadentracht wie vorhin).
Sie stieg empor aus blauer Flut
Und fachte Erd' und Meer in Glut,
Von Rosen ist ihr Thron umlaubt,
Sanft girrende Tauben umflattern ihr Haupt,
Der Erdkreis ist ihr untertan —
Königin Aphrodite,
Nimm unser Opfer gnädig an!

Die Bacchantinnen. Lindenblüten, Anemonen
Flechten wir zu duft'gen Kronen.
Der der Erdkreis untertan,
Aphrodite, schöne Göttin,
Nimm dein Opfer gnädig an.

Chloë. Die Sorge wacht, es dräut die Not,
In Wolkenschatten jagt der Tod —
Füll' uns die Schale bis zum Rand,
Erlöse die Sinne vom irdischen Band,
Du bist der König, bist der Held —
Bacchus Dionysus,
An deinen Wagen spanne die Welt!

Chor. Sieh aus schwarzen Lockenringen
Efeu sich und Lorbeer schlingen.
Zu der Becken wildem Klang
Bringen wir dem Erderlöser,
Bacchus, dir den Opferdank.

(Chloë hat wiederholt nach Silas' Tür gespäht, die geschlossen bleibt.)

Allgemeiner Chor. Das Auge glüht, es wogt die Brust,
Zur Raserei wird Lieb' und Lust.
Rings um den Altar tollt der Tanz,
Auf heisser Stirne welkt der Kranz.

Chloë und die Bacchantinnen. Wer uns Trotz beut, hüte sich gut,
Maenaden sind wir und dürsten Blut!

Ahasver (tritt plötzlich aus dem Hintergrund durch die Menge).
Wehe! Wehe!
Zerreisst das Gewand,
Staub streut auf euer Haupt,
Zerschlagt eure Brust,

Digitized by Google

Dahin, dahin
Sind Leben und Lust.

Chor. Wer stört das Fest?
Wer steht am Altar
Mit funkelnden Augen,
Mit wallendem Haar?
Im wilden, tosenden Freudeschwall
Wes ist der ehernen Stimme Schall?

Ahasver. Schon beben die Gründe,
Bald kochen die Schlünde,
Die Erde zerbirst und zieht dich hinab,
Roma, Roma! Siehst du dein Grab?

Nero. Wer ist der Tor?
Beut er mir Spott?
Den Frechen zu mir!
Vermessener, wer spricht aus dir?

Ahasver. Gott der Herr, der alleinige Gott!

Nero. Wo steht sein Thron?

Ahasver. Hier und dort,
In den Wolken, im Meer.
Auf Zions Höhe
Ragt ihm des Tempels
Goldener Hort.

Nero. Ein Christ also?

Ahasver (stark). Nein.

Nero. Und was willst du von mir?

Ahasver. Dich töten.

Nero (belustigt). Was?
Und das sagst du so grad' mir heraus?

Ahasver. Du bist gewarnt.

Nero. Schurk' oder Narr —
Was bist du zumeist?

Ahasver. Wie du mich heisst,
Mir gilt es gleich,
Trifft nur dich dieser Streich.

(Er zuckt blitzschnell einen Dolch auf Nero und wird entwaffnet.)

Alle (durcheinander). Rettet den Cäsar!
Tod, dem Verruchten!

Nero. Freund, gemach!
Zum Narren zu schlecht
Und zum Schurken zu grad' —

Digitized by Google

Was begehrst du
Als Lohn für die Tat?

Ahasver. Was gewährst du?
Mir gilt es recht.

(Ein Präfekt mit einer Schar Soldaten.)

Präfekt. Herr, Herr! Strafe, zernichte!
Frevelnde Hände
Legten den Brand
An die Mauern der Stadt.

Alle. Weh uns!

Nero. Grifft ihr die Buben?

Präfekt. Christen sind's.

Ahasver. Christen? Nein!!

Nero. Tilgt aus das Gezücht —
Was von Israel stammt —
In das Grab,
Das sie selbst sich gegraben,
Hinab!

Ferne Stimmen. Wehe! Weh!

Chor. Fernes Klagen! Wehgeschrei!
Ein Glutwind weht,
Die Sonne bleicht,
Grauschwarzer, qualmiger Nebel steigt,
Näher braust's auf Feuerflügeln —
Weh uns, von den sieben Hügeln
Flammt es auf — die Stadt vergeht.

Chloë (während dessen einem Präfekten das Haus des Silas bezeichnend).
Christen — dort —

Präfekt. Sie seien verdammt!

(Silas und Hanna werden aus ihrem Hause geführt. Chloë liegt unter dem Baldachin zu Neros Füssen und beobachtet beide. Die Menge sieht von der Brüstung herab auf das über den Hintergrund jagende feurige Gewölk.)

Hanna (tritt ruhig zu Ahasver). Kennst du mich noch?

Ahasver. Ich weiss nichts von dir.

Hanna. Sieh mich nur an. So standen wir,
Als am Kreuz der Heiland verschieden.

Ahasver. Was begehrst du?

Hanna. Fandst du den Frieden?

Ahasver. Sucht' ich ihn denn? Ich lebe.

Hanna. Die Zeit
Ist da.

Digitized by Google

Ahasver. Zum Tode.
Hanna. Der hat über dich
Nicht Macht.
Ahasver. Das Märchen! — Doch können wir's heut'
Erproben.
Hanna. Werde Christi Gast.
Ahasver. Lass mich, Weib, du bist mir verhasst.
Nero. Christ oder Jude —
Was kümmert das Rom!
Im selben Nachen
Sollt ihr über den Todesstrom.
An gleicher Kette
Fesselt mir Jud' und Christ!
Ahasver (sträubt sich). Nein, nein!
Nero (gewaltig). Wer ruft nein,
Wenn der Cäsar gebietet?
Fester, fest sie zusammengenietet!
Silas (in Tränen um Hanna bemüht)
Mutter, Mutter —
Ahasver (knirschend). Das ist Sühne!
Cäsar, du trafst.

(Als Ahasver und Hanna zusammengeschmiedet werden, stürzt Chloë ausser sich von der Estrade herab zu Silas.)

Chloë. Silas, Silas!
Silas. Was willst du von mir?
Chloë. Silas, Geliebter, ich sterbe mit dir,
Ich, die Teufelin, die dich verraten.
Silas (weinend). Und die Mutter, die Mutter mit mir — —
(wendet sich von Chloë ab).
Dir geschehe nach deinen Taten.
Hanna. Silas, Sohn, wie sprach der Herr?
Viel hat sie geliebt, viel ist ihr vergeben.
Chloë. Hab' ich den Herrn gelästert im Leben,
Soll mein Mund ihn sterbend bekennen!
Der uns lehrt den Feind zu lieben,
Er ist der Grösste in allen Himmeln.
Pracht und Lust der Erdengötter
Muss vor ihm in nichts zerstieben.
Hanna. Wird dir vor der Glut nicht grauen?
Chloë. Tilgt sie doch meine Sünden aus.
Silas. Komm, meine Schwester, in Christi Haus.

Digitized by Google

Die drei. Selig, selig, den Meister zu schauen.

Nero. Sterbe denn, wer sterben will.
Fort mit der Dirne!

(Silas und Chloë werden aneinander gefesselt und mit Hanna und Ahasver abgeführt. Im Hintergrunde stürzt ein Teil der Stadt zusammen.)

Chor. Glut auf Gluten! Fall auf Fall!
Saal und Tempel stürzt zu Tal!

Nero. Wogt, ihr Flammen, schwellt zum Meer!
Ilions Feste wankt und zittert.
Fackeln, Fackeln, Brände her!
Der Höchste gewittert,
Der Vater der Welt.
Im Feuer flammt der Wille der Götter,
Gedankenschnell.
Wer beut ihm Stand?
Beugt euch, ihr Spötter!

Gesang der Christen (die unten vorbei zum Tode geführt werden, mit Chloë, Silas und Hanna).
In Flammen fahren wir dahin
Du kühlst uns unsre Wunden,
Durch deinen Balsam werden wir
Von allem Weh gesunden.
Christ ist der Herr,
Dem Mittler Ehr',
Der uns mit Gott verbunden!

Nero (eine Fackel ergreifend, in wilder Verzückung).
So sprach der Ewige. Zeus gebot
Seinem göttlichen Sohn:
Ich gebe den Blitz
In deine Hand.
Streu seine goldenen Körner aus
Weit über das Land,
Zerstöre die sündige Stadt, die mir
Frech widerstand.
Schwill denn, wachse wie Weizen im Herbst,
Walle, woge, bedecke das Land,
Jovis Saat,
Himmlischer Brand!
(Er wirft die Fackel hinab.)

Ein Präfekt (zurückkehrend).
Rette dich, Cäsar,

Digitized by Google

Der Boden knistert,
Die Säule birst,
Schon flammt es vom First —

Neros Begleiter (Tänzerinnen und Gauklerinnen, die bis zuletzt bei ihm ausgehalten haben).

Weh' uns!

(Sie flüchten, Nero in der Mitte, wild davon. Die Bühne bleibt leer.)

Von allen Seiten dichte Glut. Unter furchtbarem Krachen stürzen die Säulenhalle und die nächstbelegenen Gebäude zusammen. Das ganze Rom ist ein Meer von Feuer und Rauch. Aus einem Trümmerhaufen hebt sich

Ahasver. Die Flamme weicht vor mir. Jehova braucht
Noch meines Arms. Jerusalem, zu dir!

(Er schreitet langsam durch die Schuttmassen.)

Der Vorhang fällt.

Schluss folgt



Digitized by Google

BEETHOVENS WIDMUNGEN

von Dr. Carl Leeder-Wien

H.Lindloff

Fortsetzung [1])

Wenn es für Beethoven ein Glück war, gleich bei seinem Eintritt in Wien in Haydn einen väterlichen Freund und Lehrer zu finden, so war es gewiss ein nicht weniger günstiges Geschick, dass sich ihm auch alsbald in der Familie des Fürsten Carl Lichnowsky eine Stätte öffnete, wo er als Virtuose von einem Kreis für edle Musik begeisterter Männer und Frauen aus den höchsten Ständen anerkannt, wo ihm Schüler aus den angesehensten Häusern zugeführt und seine Kompositionen mit verständnisvoller Liebe aufgenommen wurden.

Schon 1794 finden wir ihn beim Fürsten in Wohnung und Kost, so dass also auch für seine leiblichen Bedürfnisse grösstenteils gesorgt war. Allerdings hatte er nebenbei meist auch eine andere Wohnung, er nahm häufig das Mittagsmahl im Gasthause und zog endlich Mitte 1796 in aller Freundschaft aus dem fürstlichen Hause, um ungenierter zu leben.

Fürst Carl Lichnowsky, der Freund und Schüler Mozarts, war eine edle, warmfühlende Natur, für gute Musik begeistert, selbst fertiger Klavierspieler; er war nicht nur Mitglied jenes Vereins, der die Kosten der von van Swieten veranstalteten Konzerte trug, sondern hatte auch in seinem Hause häufig musikalische Unterhaltungen, insbesondere jeden Freitag morgens ein Streichquartett, bei dem der 16jährige eminente Geiger Ignaz Schuppanzigh die erste, der gleichfalls junge Louis Sina die zweite Violine, der 15jährige Franz Weiss die Viola und Anton Kraft oder dessen 14jähriger Sohn Nikolaus das Violoncell spielten. Beethoven fand also hier den Vorteil, seine Kompositionen von jugendlichen Virtuosen aufführen zu hören, die willig waren, seinen Intentionen nachzukommen und von denen er wieder manche praktischen Winke erhielt, die er damals gern annahm.

Die Fürstin Maria Christine Lichnowsky, geborene Gräfin Thun (eine der drei Thunschen Grazien, wie Burney sie und ihre Schwestern nannte), war bei Beethovens Eintritt in ihr Haus 28 Jahre alt, eine zart-

[1]) Vgl. Heft 12 und 13 des dritten Jahrgangs der „Musik".

Digitized by Google

fühlende Frau von herzgewinnender Güte, die mehr denn andere den oft widerhaarigen Pflegesohn zu zähmen wusste. Sie bewährte sich auch als vortreffliche Klavierspielerin. Gegen Beethoven war sie die Güte selbst. Er sagte später,[1]) man habe ihn bei Lichnowskys mit grossmütterlicher Liebe erziehen wollen und die Fürstin hätte ihn am liebsten unter eine Glasglocke gestellt, damit ihn kein Unwürdiger berühre. Er bewahrte ihr auch zeitlebens ein Gefühl dankbarer Verehrung.

Noch gehörten zur Familie des Fürsten Schwester Gräfin Henriette und sein Bruder Graf Moritz. Henriette war vermutlich Beethovens Schülerin; er widmete ihr 1802 das Rondo op. 51 II in G-dur. Sie vermählte sich später mit dem Marquis Carneville, lebte dann in Paris und starb ums Jahr 1830. Graf Moritz Lichnowsky war wie sein Bruder Mozarts Schüler und im Klavierspiel dem Fürsten noch überlegen. An Beethoven hing er bis zu dessen Tode mit einer Freundschaft und Treue, die sich auch durch Beethovens zeitweilig abstossendes Benehmen nicht zurückweisen liess. Wir werden ihm noch im weitern Verlaufe dieser Skizzen begegnen. Auch die Mutter der Fürstin lebte noch, jene Marie Wilhelmine Gräfin Thun, geborene Gräfin Uhlefeld, die Gönnerin und liebevolle Freundin Mozarts, bei der sich dieser immer so glücklich fühlte, und die durch ihre Bildung und Herzensgüte, durch Feinheit und Liebenswürdigkeit im Verkehr noch mehr als durch Rang und Reichtum hervorragte. Natürlich nahm sie auch an Beethoven das lebendigste Interesse. Sie starb am 18. Mai 1800. Beethoven widmete ihr 1798 das Klaviertrio mit Klarinette in B-dur op. 11, dessen Variationenthema der Oper: l'amor marinaro (der Korsar aus Liebe) von Jos. Weigl entnommen ist, die am 15. Oktober 1797 zum erstenmal aufgeführt worden war. Fürst Carl hing mit stolzer Liebe an dem jungen genialen Künstler, dem er der erste und gewiss edelste Mäcen war; denn der Künstler, den er unter seine Fittiche nahm, war noch keineswegs der grosse Beethoven, der die Welt mit seinem Ruhm erfüllte, sondern ein bisher ungekannter, allerdings schon bedeutender Klaviervirtuose, der aber andere damals auftretende Pianisten noch nicht unbestritten überragte und als Komponist noch lange, und zwar hauptsächlich von Künstlerautoritäten, verkannt wurde.

Dass der Fürst vor allen Beethovens zukünftige Grösse erkannte, dass er die Entwicklung des Meisters aufs liebevollste förderte, bleibt für ewige Zeiten sein Ruhm. Bei jedem Wettstreit nahm er für Beethoven Partei, und wie er 1789 seinen Meister und Freund Mozart in seinem eigenen Wagen nach Prag, Leipzig und Berlin mitgenommen hatte, lud er 1796 bei einer zweiten Reise nach Prag und Berlin Beethoven ein, sein Begleiter zu sein, was dieser mit Freuden annahm. Später schenkte er

[1]) Schindler I. 22.

Digitized by Google

dem Künstler ein kostbares Streichquartett bestehend in einer Violine von Josef Guarneri 1718, einer Violine von Nikolaus Amati 1667, einer Viola von Vinz. Angeri 1690 und einem Violoncell von Andr. Guarneri 1712;[1]) ja er setzte Beethoven — wie dieser 1800 seinem Freunde Wegeler mitteilt — einen Jahresgehalt von 600 Talern für so lange Zeit aus, bis er eine annehmbare dauernde Stellung werde gefunden haben.

Den Dank für so viele Liebe drückte Beethoven durch die Widmung mehrerer seiner Werke aus, nämlich der drei schönen Klaviertrios op. 1, die 1793 im Salon des Fürsten zum erstenmal von Haydn aufgeführt wurden und 1795 im Stich erschienen; sodann der Sonate pathétique in c-moll op. 13 (1799 erschienen); der 1802 veröffentlichten bekannten Sonate in As-dur op. 26 mit der Marcia funebre sulla morte d'un eroe; endlich der zweiten Symphonie in D op. 36, die 1802 komponiert und 1804 herausgegeben wurde, nachdem sie bereits am 5. April 1803 in einem Konzert, das Beethoven im Theater an der Wien gab, zugleich mit der ersten Symphonie, dem c-moll Konzert und dem Oratorium „Christus am Ölberge" aufgeführt worden war. Die Probe dieses Konzertes dauerte von 8 bis $^1/_2$ 3 Uhr. Zuletzt war alles schon erschöpft und missmutig; da liess Fürst Lichnowsky Körbe voll Fleisch, Wein usw. bringen und ermunterte die Musiker zuzugreifen. So wurden alle wieder frisch und die Probe konnte nochmals vor sich gehen.

Das c-moll Konzert spielte Beethoven, Seyfried musste ihm umblättern, sass aber in beständiger Angst, da in der Klavierpartie nichts als einige Hieroglyphen standen und Beethoven ihm nur durch ein leichtes Kopfnicken bedeutete, wann er umzublättern hatte. Die Rezension dieses Konzertes ist nicht uninteressant. Der ersten Symphonie wird darin vor der zweiten, die doch ihre Vorgängerin an Schönheit und Originalität weit übertrifft, der Vorzug gegeben, von dem herrlichen c-moll Konzert aber sagt der weise Kritiker, dass es weniger gelungen sei.

Der Fürstin Lichnowsky widmete Beethoven den Klavierauszug des Ballets: „Die Geschöpfe des Prometheus", das 1801 von Salvator Vigaro zum Preise der musikalisch hochgebildeten Kaiserin Maria Theresia, zweiter Gemahlin des Kaisers Franz, gedichtet und mit Beethovens Musik am 28. März 1801 zum erstenmal zur Aufführung gelangt war. In Beethovens Wirken bildet es den Vorläufer des Fidelio.

Das Thema der No. 16 dieses Ballets muss Beethoven besonders gefallen haben, denn er nahm es auch als Thema zu den dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmeten Variationen op. 35 (deren Autograph das Datum 1802 trägt) und verwendete es zuletzt noch zum Finale der Eroica. Auch

[1]) Das Quartett wurde später von der Königl. Bibliothek in Berlin erworben und von dieser dem „Beethovenhaus" in Bonn geschenkt.

Digitized by Google

an der Umgestaltung von Beethovens Oper ist Fürst Lichnowsky beteiligt. Nachdem der Fidelio am 20., 21. und 22. November 1805 zu sehr ungünstiger Zeit vor ziemlich leerem Hause und mit wenig Beifall aufgeführt worden war, traten mehrere Freunde Beethovens, darunter Fürst und Fürstin Lichnowsky eines Abends mit dem Meister zusammen, um diesen behufs einer weiteren Aufführung zu den als unumgänglich nötig erkannten Umänderungen zu bewegen. Beethoven verteidigte jeden Satz mit der grössten Heftigkeit wie eine Löwin ihre Jungen, und während eines von 7 Uhr bis 1 Uhr nach Mitternacht währenden Kampfes gelang es nur der sanften Zusprache der Fürstin, ihn zur Nachgiebigkeit in den wesentlichsten Punkten zu stimmen. Erst dann ging man zum Souper, bei dem Beethoven aufs heiterste gestimmt war. Die Oper wurde nun in der ersten Zeit des Jahres 1806 mit den Abänderungen vor einem ausgewählten Publikum mit vielem Beifall gegeben und wäre wahrscheinlich eine Lieblingsoper geworden, wenn nicht Beethoven, sich in der Tantieme betrogen erachtend, die Partitur zurückgezogen hätte. Wieder war es Fürst Lichnowsky, der sich — leider vergeblich — bemühte, eine Aufführung der Oper in Berlin zu erwirken.

Die übergrosse Liebe und Verehrung, mit der man Beethoven im Lichnowskyschen Hause und in den ersten musikalischen Zirkeln Wiens überhäufte, hatte nur eine nachteilige Folge. Die Ecken und Kanten in Beethovens Charakter schärften sich noch zu, anstatt sich abzuschleifen. Fürst Lichnowsky erfuhr dies noch im Herbst desselben Jahres, als ihn Beethoven auf seinem Schlosse Grätz bei Troppau besuchte. Der Künstler sollte dort vor französischen Offizieren spielen, weigerte sich aber, es kam zu einer bösen Szene und Beethoven lief sogleich mitten in der Nacht zu Fuss nach Troppau, von wo er mit Extrapost bei Sturm und Regen nach Wien fuhr und dort nichts eiligeres zu tun hatte, als des Fürsten Büste vom Schrank herab in Trümmer zu schlagen. Wenn wir uns erinnern, in welchen Zorn Beethoven geriet als er hörte, Bonaparte sei Kaiser der Franzosen geworden und wie feindlich er sich seitdem allem Franzosentum zeigte, werden wir sein Benehmen in Grätz vielleicht begreiflich finden. Andererseits muss hier an den Bericht des immer zuverlässigen Carl Czerny erinnert werden, nach dem Beethoven 1805 einigen französischen Generälen und Offizieren, die ihn besuchten, Glucks Iphigenie in Tauris aus der Partitur vorgespielt haben soll.

Sei dem, wie ihm wolle, der Bruch mit der Familie Lichnowsky war vollzogen, und erst im Laufe der Zeit gestaltete sich das Verhältnis wieder freundlicher. Beethoven lieh dem Fürsten die Ouvertüre zu Coriolan, die er 1807 komponierte, noch vor der Publikation zu einer Aufführung in dessen Palais; im Herbst 1811 besuchte er auf der Rückreise von Teplitz den Fürsten in Grätz und wohnte damals in Troppau einer Aufführung

Digitized by Google

seiner C-Messe bei. Lichnowsky aber bewahrte für Beethoven bis ans Ende seine alte Neigung. Es war gewiss nicht Zufall, dass im Juli 1812 der Fürst einen Tag nach Beethovens Ankunft in Teplitz ebenfalls dort eintraf. Auch später pflegte er seinen Liebling recht oft in dessen Arbeitszimmer zu besuchen, grüsste ihn, blätterte in einem Musikwerke und ging wieder mit einem Adieu fort, ohne den Künstler in seiner Arbeit zu stören. Beethoven war es aber doch unbequem, und er verschloss manchmal die Tür. Da ging dann der Fürst fort, ohne jemals zu zürnen. Als aber 1813 ein Schneider als Bedienter in Beethovens Vorzimmer installiert war, gesellte sich Lichnowsky zu diesem und harrte bei ihm solange, bis die Tür sich öffnete und er Beethoven begrüssen konnte. Als der Fürst am 15. April 1814 starb, verlor Beethoven seinen edelsten, uneigennützigsten Freund.

Gewiss einer der Ersten, die auf Beethoven, als dieser nach Wien gekommen, Beschlag legten, war Gottfried Freiherr van Swieten, geboren in Leyden 1734, gestorben in Wien 1803. Er war mit seinem Vater Gerhard, dem berühmten Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia, 1745 nach Wien gekommen, hatte sich dem Studium der Rechte gewidmet und war lange Zeit kaiserlicher Gesandter in Berlin gewesen. Von Jugend auf ein grosser Liebhaber von Musik, hatte er auch Symphonieen geschrieben, „so steif, wie er selber", wie Haydn urteilte. Zur Zeit als Beethoven nach Wien kam, galt van Swieten dort als Patriarch der Musik; jedenfalls gebührt ihm das Verdienst, in Wien den Sinn für ernste Musik, namentlich für Händel, geweckt zu haben, und die Morgenkonzerte an Sonntagen (in einem Saale der Hofbibliothek, zuweilen beim Fürsten Schwarzenberg), deren Kosten ein Verein von Adeligen bestritt, waren eine Spezialität von Wien. Swieten, Kommandeur des St. Stephans-Ordens, Geheime Rat und Präfekt der kaiserl. Hofbibliothek und Präses der Studienhofkommission war sich seiner Würde sehr wohl bewusst. „Wenn etwa im Konzert einmal ein flüsterndes Gespräch entstand, erhob sich Seine Exzellenz in ihrer ganzen Länge mit feierlichem Anstande, mass den Schuldigen lange mit ernstem Blick und setzte sich langsam wieder nieder." So erzählt O. Jahn nach einer Mitteilung Neukomms. Von seiner Freigebigkeit ist nichts bekannt; was davon bezüglich der Familie Mozarts in damaligen Blättern rühmend hervorgehoben wurde, hat O. Jahn als erlogen nachgewiesen. Der reiche Mann, der Mozart für seine Konzerte derart ausnützte und viel getan zu haben meinte, wenn er den Verstorbenen nach der letzten Klasse, in einem Armengrabe beerdigen liess, wird auch Beethoven, der ihm 1801 seine erste Symphonie in C op. 21 widmete, nicht glänzend honoriert haben, und wenn er ihm zeitweilig schrieb, er möge zum Konzert seine Schlafmütze mitbringen,[1]) so bedeutete das sicher nur, dass Beethoven

[1]) Schindler I, 20.

Digitized by Google

ihm nach dem Konzert noch stundenlang Bachsche Fugen vorspielen möchte, dafür aber auch eines Abendessens und Nachtlagers in der Wohnung des Herrn Barons versichert sein könne.

Einer der ältesten Wiener Freunde Beethovens, noch aus den neunziger Jahren, war Nikolaus Zmeskall von Domanovecz, Offizial, später Hofsekretär bei der ungarischen Hofkanzlei. Er war ein tüchtiger Cellist, auch guter Komponist von Streichquartetten, die er aber aus Bescheidenheit nicht herausgab. Um die Wende des Jahrhunderts muss er in den musikalischen Kreisen Wiens in Ansehen gestanden haben, da Joseph Haydn, als er seine 1773 komponierten sechs Streichquartette 1800 wieder herausgab, sie ihm widmete. Ohne Zweifel hatte Haydn diese und andere Quartette oft bei den Morgenkonzerten, die Zmeskall in seiner Wohnung im Bürgerspital vor wenigen Gästen gab, sehr gut aufführen gehört. Beethoven hatte Zmeskall vielleicht schon bei der lustigen Tafelrunde, die er in seiner ersten Wiener Zeit mit einigen Bekannten im Drachengassel am alten Fleischmarkt hielt, kennen gelernt. Jedenfalls kam er mit ihm sehr oft beim Fürsten Lichnowsky zusammen, bei dessen Kammermusiken Zmeskall regelmässig zuhörte, auch zuweilen mitwirkte, und es entspann sich damals zwischen den beiden eine intime Freundschaft, die sich ungetrübt bis zu Beethovens Tode erhielt. Als Beethoven mit Lichnowsky gebrochen hatte, wurden mehrere Jahre hindurch seine Werke für Kammermusik immer zuerst bei Zmeskall in dessen Wohnung versucht. Der etwas ernste und pedantische Hagestolz, der 1810 bereits als „ein etwas steifer Herr mit üppigem weissen Haar" geschildert wird, wirkte auf den um 11 Jahre jüngeren Beethoven wohltätig ein. Unzählige Briefchen und Zettel Beethovens an Zmeskall bezeugen, welcher tollen Laune sich Beethoven im vertrautesten Umgange gern hingab, und wie vielfach er die Dienste seines Freundes nicht nur in musikalischen, sondern auch in allen möglichen häuslichen Angelegenheiten, wie Besorgung von Dienstboten, Wohnungsmieten usw., sogar zum Federnschneiden, in Anspruch nahm; sie beweisen aber auch, wie unermüdlich Zmeskall war, allen Wünschen Beethovens nachzukommen.

Zmeskall leitete bei der Aufbewahrung und Datierung aller jener Zettel, die ihm Beethoven schrieb, wohl der Gedanke, dass auch das Unbedeutendste zur richtigen Würdigung eines grossen Mannes beitragen kann, und gewiss war es auch allein dieser Gedanke, der ihn in seinem Testament den Wunsch äussern liess, Sonnleithner möge auf Grund der von ihm hinterlassenen Notizen seine Biographie verfassen — ein Wunsch, der übrigens unerfüllt blieb. Wie hoch aber andererseits Beethoven diesen Freund in musikalischer Beziehung stellte, und wie warm er seine Freundschaft würdigte, zeigte er, indem er ihm das Streichquartett op. 95

Digitized by Google

in f-moll zueignete, jenes wundervolle Nachtstück, das er im Oktober 1810, nachdem sein Heiratsprojekt zerfallen war, niedergeschrieben hatte und 1816 herausgab.

Zmeskall litt um diese Zeit und noch lange nachher an der Gicht; er blieb auch während dieser Krankheit in freundschaftlichem Verkehr mit Beethoven, wie es ein Brief des Meisters vom 18. Febr. 1827[1]) — also nur wenige Wochen vor seinem Tode — so schön bezeugt:

„Mein sehr werther Freund! Tausend Dank für Ihre Theilnahme; ich verzage nicht, nur ist alle Aufhebung meiner Thätigkeit das Schmerzhafteste. Kein Uibel, welches nicht auch sein Gutes hat. Der Himmel verleihe nur Ihnen auch Erleichterung Ihres schmerzhaften Daseins. Vielleicht kommt uns beiden unsere Gesundheit entgegen und wir begegnen und sehen uns wieder freundlich in der Nähe. Herzlich Ihr alter theilnehmender Freund Beethoven."

Zmeskall starb unvermählt, 74 Jahre alt, in seiner seit unzähligen Jahren innegehabten Wohnung im Wiener Bürgerspital am 23. Juni 1833. Er kann zuletzt nicht lange krank gewesen und gerade nicht prunkvoll begraben worden sein, denn die Krankheits- und Leichenkosten betrugen nur 92 fl. 30 kr.; den nicht bedeutenden Nachlass erbten die ungarischen Verwandten und des Erblassers alte Haushälterin. Zwei Violinen, eine Bratsche und ein Violoncell und seine Musikalien vermachte Zmeskall der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, zwei nicht näher bezeichnete Musikinstrumente und das von ihm verfasste Manuskript über den Taktmesser, letzteres mit dem Auftrage, es in Druck herauszugeben, dem Hofkriegskonzipisten Josef Weidlich.[2])

Eine andere Bekanntschaft Beethovens in den 90er Jahren waren Graf Browne, Brigadier in Diensten des Kaisers von Russland und dessen Gemahlin, geborene von Vietinghoff. Ich weiss nicht, zu welchem Zwecke der Brigadier eine Reihe von Jahren in Wien lebte, aber ein sehr freigebiger Herr scheint er gewesen zu sein, und in seinem Salon in Wien und in Baden wurde viel gute Musik gemacht. Beethoven widmete der Gräfin 1796 zwölf Variationen über den russischen Tanz aus dem Ballet „Das Waldmädchen" von Wranitzky und erhielt dafür ein Reitpferd geschenkt, das er einige Tage benützte, dann aber vergass, bis ihn sein Diener mit einer grossen Fouragerechnung unliebsam daran erinnerte. Ferner dedicierte Beethoven der Gräfin Browne 1798 die drei Klaviersonaten op. 10 und 1802 die 7 Variationen für Klavier und Violine über: „Bei Männern, welche Liebe fühlen" und dem Grafen Browne 1798 die schönen drei Streichtrios op. 9, die der Komponist in der Zueignung sein bestes Werk nennt, ferner 1802 die grosse Sonate in B-dur op. 22, und 1803

[1]) Frimmel, Neue Beethoveniana p. 152, nach Nottebohm.
[2]) Erhebungen des Verfassers im Wiener Landesgerichts-Archiv.

Digitized by Google

die sechs Lieder von Gellert op. 48. Wenn man von Widmungen so bedeutender Werke hört, so findet man das Wort bestätigt: „Und es ist vorteilhaft, den Genius bewirten; gibst du ihm ein Gastgeschenk, so lässt er dir ein schöneres zurück."

Beim Grafen Browne in Baden spielte Ries im Jahre 1802 einmal aus dem Stegreif einen Marsch, den eine alte Gräfin in der Meinung, er sei von Beethoven, höchlich bewunderte. Beethoven, dem Ries vorsichtig mitteilte, er habe die Gräfin nur foppen wollen, nahm die Komplimente, die man ihm später machte, mit Lachen auf, Graf Browne bestellte aber, als sich die Sache aufklärte, bei Beethoven drei Märsche, die dieser auch komponierte. Es sind die 4händigen Märsche op. 45. Aber über dem Werke waltete ein Unstern. Als Beethoven sie mit Ries im Salon Browne's zu Gehör brachte, unterhielt sich ein Graf in der Tür zum Nebenzimmer so laut und frei mit einer schönen Dame, dass der Komponist aufsprang und rief: „Für solche Schweine spiele ich nicht!" Er erlaubte auch nicht, dass Ries die für den Abend bestimmte Sonate vorführte. Merkwürdiger Weise blieb der Salon Browne's zwar Beethoven auch nach dieser peinlichen Szene offen; die 3 Märsche widmete aber der Künstler, als er sie 1804 herausgab, der Fürstin Esterhazy, geborenen Fürstin Liechtenstein.

Ein im Jahre 1802 aus dem Septuor arrangiertes Trio für Klavier, Klarinette (oder Violine) und Violoncell — op. 38 — eignete der Meister dem Doktor der Medizin Johann Adam Schmidt zu. Dieser, ums Jahr 1757 geboren, genoss als kais. Rat, Feldstabsarzt, Professor an der Josephinischen Akademie, Augenspezialist, Mitglied mehrerer gelehrten Gesellschaften und Verfasser verschiedener als klassisch geachteten Werke einen bedeutenden Ruf.[1]) Beethoven, mit seinem bisherigen Arzt unzufrieden, hoffte, wie aus seinem Schreiben vom 16. November 1801 an Wegeler zu entnehmen ist, Schmidt werde ihn mit mehr Eifer und Sorgfalt behandeln. Ohne Zweifel erwartete er auch von der Anwendung des Galvanismus, mit dem Dr. Schmidt sich beschäftigte, eine gute Wirkung auf sein ihn so sehr beunruhigendes Ohrenleiden. Er wählte also im Winter 1801—1802 Schmidt zu seinem ärztlichen Berater, und da er alle Ursache hatte, mit ihm als Arzt und Mensch zufrieden zu sein (das Ohrenleiden konnte freilich auch Schmidt nicht beheben), da ferner der Doktor auch ein namhafter Violinspieler war und seine Tochter zu einer fertigen Klavierspielerin ausbilden liess, so lag für Beethoven der Wunsch nahe, ihm durch das Arrangement eines seiner populärsten und in der Trioform im häuslichen Kreise leicht aufführbaren Werkes eine Freude zu machen. Die Widmung, mit der Beethoven das Werk bei seinem Erscheinen begleitete, zeigt, wie hoch er Schmidt achtete und wie freundschaftlich das Verhältnis mit ihm war:

[1]) Thayer II. 144. Böckh, Merkwürdigkeiten v. Wien S. 47. — Nottebohm, Notaten, Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796. S. 54.

Digitized by Google

Monsieur! Je sens parfaitement bien que la célébrité de votre nom, ainsi que l'amitie dont vous m'honorez, exigeroient de moi la dédicace d'un bien plus important ouvrage. La seule chose, qui a pu me déterminer à vous offrir celuici de préférence, c'est qu'il me paroit d'une exécution plus facile, et par là même plus propre à contribuer à la satisfaction dont vous jouissez dans l'aimable cercle de votre famille. C'est surtout, lorsque les heureux talents d'une fille chérie se seront developpés davantage, que je me flatte de voir ce but atteint. Heureux si j'y ai réussi, et si dans cette faible marque de ma haute estime et de ma gratitude vous reconnoissez toute la vivacité et la cordialité de mes sentiments. Louis van Beethoven.[1])

Schmidt blieb bis zu seinem plötzlichen Tode am 19. Februar 1808 Beethovens Arzt und Freund.

Ein aufopfernder Freund des Künstlers war auch Wenzel Krumpholz, Bruder des berühmten böhmischen Harfenspielers.[2]) Wenzel Krumpholz war Violinist im Wiener Opernorchester und einer der ersten, die Beethovens Grösse erkannten und bewunderten.

Beethoven, der bereits in Bonn bei Franz Ries, dann in Wien bei Schuppanzigh Violinunterricht genommen hatte, setzte diesen bei Krumpholz fort und spielte dann manchmal seine Sonaten mit Ferdinand Ries am Klavier. Es war aber, wie dieser erzählt, eine schreckliche Musik, da der Komponist in seinem Eifer es nicht hörte, wenn er eine Passage in der Applikatur falsch einsetzte. Beethoven nannte Krumpholz immer seinen Narren, und zu Doležalek, der ihn nach dem Bekanntwerden der Sonaten op. 31 (im Jahre 1803) bezüglich einer Stelle in der d-moll Sonate fragte, ob denn das gut sei, sagte er: „Freilich ist das gut, aber du bist ein Landsmann des Krumpholz, in deinen harten böhmischen Schädel geht das nicht hinein!" Dennoch behandelte er den „böhmischen Schädel" als intimen Freund, teilte ihm seine Kompositionsentwürfe mit und würdigte ihn seines Vertrauens. Nach Krumpholz' Tode komponierte er den „Gesang der Mönche aus Schillers Wilhelm Tell" für zwei Tenöre und einen Bass und schrieb auf das Manuskript: „Zur Erinnerung an den schnellen unverhofften Tod unseres Krumpholz am 3. Mai 1817." Der „Narr" war ihm also doch lieb gewesen.

Rudolf Kreutzer, 1767 in Versailles von deutschen Eltern geboren und auf Kosten des Grafen von Artois durch Viotti zu einem ausgezeichneten Violinvirtuosen gebildet, war anfangs Februar 1798 im Gefolge des französischen Botschafters, des Generals Bernadotte, nach Wien gekommen. Der Aufenthalt des Botschafters war ein sehr kurzer. Er liess sich nämlich einfallen, auf dem Balkon seines Hotels in der Wallnerstrasse (damals Freiherrlich Wimmersches Haus), die Trikolore aufzustecken und erregte dadurch einen ungeheuren Volksauflauf, der ihn beinahe das Leben gekostet hätte. Am 15. März musste er unter militärischer Bedeckung von

[1]) Vergleiche die Orig.-Ausgabe des Trios, Wien, bureau d'arts.
[2]) Thayer II, 48.

Digitized by Google

Wien abreisen. Auch Kreutzer scheint mit ihm die Kaiserstadt verlassen zu haben; es ist wenigstens nicht bekannt, dass er daselbst ein Konzert gegeben hätte. Er wurde Professor am Pariser Konservatorium und Kapellmeister an der grossen Oper, gab 1803 im Verein mit seinen grossen Rivalen Baillot und Rode das berühmte Werk: Méthode de Violon heraus, das zum Unterricht im Pariser Konservatorium angenommen wurde, komponierte viele Werke und starb in Genf 1831.

So kurz sein Aufenthalt in Wien 1798 gewesen war, hatte er sich doch daselbst die Freundschaft Beethovens erworben, denn dieser stand seitdem mit ihm in einem — allerdings nicht sehr lebhaften — Briefwechsel („alle Jahre ein Brief") und widmete ihm 1805 als „seinem Freunde" die berühmte Violinsonate in A-dur op. 47 „scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto." Beethoven hatte schon am 4. Oktober 1804[1]) an den Verleger Simrock geschrieben, er möge die Herausgabe der Sonate beschleunigen und sodann ein Exemplar mit einem Blättchen, das ihm Beethoven senden werde, an Kreutzer schicken. Er freute sich im voraus, Kreutzer mit der Widmung zu überraschen. „Dieser Kreutzer — schrieb er — ist ein guter, lieber Mensch, der mir bei seinem hiesigen Aufenthalte sehr viel Vergnügen gemacht, seine Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Exterieur ohne interieur der meisten Virtuosen. Da die Sonate für einen tüchtigen Geiger geschrieben ist, um so passender ist die Dedikation an ihn." Die Hinweisung auf die „meisten Virtuosen" ist ein Hieb auf den nordamerikanischen Künstler Georg Bridgetower, einen schönen Mulatten von 24 Jahren, der sich in Wien Beethovens Neigung in hohem Grade erworben und mit Beethoven die Sonate am 24. Mai 1803 in einem Konzert gespielt hatte. Beethoven hatte daher sein Manuskript: Sonata mulattica überschrieben.[2]) Bridgetower hatte in dem Konzert die schweren Variationen aus Beethovens eigener, nicht eben sehr schönen und deutlichen Handschrift prima vista spielen müssen, weil keine Zeit geblieben war, sie abzuschreiben. Es zeigt, welche hohe Meinung Beethoven von der musikalischen Befähigung des Geigers hatte. Er wollte diesem auch die Sonate widmen, aber — wie Bridgetower später erzählte — hatten sie sich vor seiner Abreise „wegen eines Mädchens" entzweit und waren in Unfrieden von einander geschieden.

[1]) Dr. Frimmel: Neue Beethoveniana.
[2]) Nottebohm.

Weitere Kapitel folgen später

Digitized by Google

EIN ITALIENISCHER LOHENGRIN

Von Dr. Ernst Decsey-Graz

An die schöne blaue Adria war ich wahrlich nicht gegangen, um Musik zu hören. Aber Triest, der grosse alte, lebhafte Hafenplatz Österreichs, ist eine kunstgesättigte Stadt, und schon Seume, der sie auf seinem Spaziergang vor hundert Jahren besuchte, rühmte wenigstens ihr Schauspielhaus, „das beste, das ich bis jetzt auf meinem Wege gesehen habe".

Vom Dezember bis Ende Mai dauert regelmässig die italienische Opernstagione und als ich in einer sonnendurchglühten Maiwoche ankam, waren noch grosse Sommermusikkonzerte angekündigt. Dazu hatte ich nun keine besondere Lust, obwohl mich auch ein Brahmssches Quartett in italienischer Darstellung noch immer interessiert hätte. Aber so geht es schon: die schönsten Erholungspläne und Rekonvaleszenzideale sind umsonst, die heilsamsten Seebäder fallen ins Wasser, wenn einen der Theaterteufel packt; und in einer fremden Stadt einen Theaterzettel zu lesen, genügt, wenn's nicht gerade der Trompeter von Säckingen ist, um sich mit Stössen an die Kasse zu fechten. Wenn nun gar in einer Stadt wie Triest, in einem echt welschen Kulturmilieu „Lohengrin, opera romantica del maëstro Riccardo Wagner" angekündigt wird, und einem sogar auf der Tramway und im Barbierladen versichert wird, dass die Stagione „molto bravi artisti" gebracht habe — wen hält es da, auch wenn er, wie jeder im Dienst ergrauende Opernkritiker, schon das Jubiläum seiner 150. Lohengrin-Aufführung feiern kann? Also mir war nicht zu helfen. Endlich kam dazu, dass als Lohengrin einer der besten Tenöre Italiens, Antonio Paoli, ein gebürtiger Spanier, und als Elsa die beliebte Aïda Alloro, eine gebürtige Mailänderin, preisgekrönte Elevin des Mailänder Konservatoriums, auftreten sollte — Künstler, die an sich interessant genug waren, kann sich Paoli auch mit dem gefeierten Caruso nicht messen.

Abends stand ich denn in der grössten Hitze dort, im Foyer des Politeama Rossetti, mitten im Zigarettendampf der Triestiner.

Um 8 Uhr sollte die Vorstellung beginnen; so war's wenigstens an-

Digitized by Google

gekündigt. Aber es war keine Rede davon. Als ich mit der Pünktlichkeit eines deutschen Theaterbesuchers ins Politeama kam, stand es noch leer. Ein weiter Raum, einige Tausend fassend, der zweitgrösste Theatersaal Triests. Langsam füllte er sich. Aber schon war das Parkett halb besetzt, als erst das Orchester ankam. Mann für Mann erschienen die Professori — so heissen die Instrumentalisten in ganz Italien — Mann für Mann, als ob sie Zuschauer wären; jeder ging mit seinem Geigenkasten oder seiner Posaune gemütlich durch den Zuschauerraum, setzte sich vorne nieder und machte sich's bequem. Im Politeama sind Orchester und Parkett nicht wie bei uns durch eine Barriere getrennt, sondern gehen einfach ineinander über; in anderen italienischen Theatern ist das freilich nicht der Fall. Zum Schluss schleppten zwei Kerle eine riesige Harfe durch den Saal und die Arpistin ging langsam hinterdrein, wie eine Königin, der man die Insignien voranträgt. Endlich kam der Dirigent — es ging schon auf halb neun — und kletterte auf seinen Bock, der auf einer ganz kommunen, aus Brettern zusammengeschlagenen Kiste stand. Das war seine Rostra. Von den Galerieen schrie es und lärmte es herunter, als ob da oben ein Wochenmarkt abgehalten würde; das hat sich also seit Seumes Zeiten nicht geändert. Cav. Giacomo Armani, ein eleganter, kohlschwarzer Italiener, entschloss sich endlich, anzufangen, winkte demgemäss ein paarmal mit seinem Stabe herum, einige kräftige Zische halfen mit, und in der Tat, die aufgeregten Leute beruhigten sich. Unter verhältnismässig grosser Stille setzten die Violinen und Flöten mit den ätherischen A-dur Akkorden ein. Es war mir in diesem Augenblicke unter all den fremden Menschen, als ginge die deutsche Kunst durch den Saal wie ein schöner Engel, und grüsste. Deutsche Sprache redete da, deutscher Geist hob seinen Atem. Ich war nicht mehr einsam.

Ich habe das Lohengrinvorspiel aber auch von guten deutschen Orchestern selten musikalisch schöner und plastischer gehört. Dieser Signor Armani dirigierte für einen jungen Italiener auffallend ruhig, mit korrekten langsamen vier Vierteln, aber an der Wärme, mit der er die grosse Gradation des Stückes — dieser genialen Kadenz in A-dur — herausbrachte, merkte man, dass ein südliches Temperament einheize. Das Orchester war voll besetzt — ich zählte 12 Primgeigen, sah alle Bläsergarnituren — es bestand aus 60 Mann, d. h. — Professori. Im allgemeinen sind wir Deutsche gegen die Herren Professori etwas misstrauisch, und nicht mit Unrecht. In diesem Falle aber muss ich gestehen: die Leute arbeiteten, dass einem das Herz im Leibe lachte, sie gaben sich ganz hin, ja, das Spielen war ihnen Freude und selber Genuss. Sie trugen mit etwas greller Koloristik auf, besonders die füllige Bassklarinette zeigte immer deutlich an, welchen Weg sie durch die Polyphonie gerade nehme,

Digitized by Google

und da das Orchester nicht verdeckt ist, so machten Posaunen und Trompeten natürlich einen Mordsspektakel. Aber keine Note war versehen, kein Akzent, kein Drücker, nichts fehlte. Ja, das dritte Vorspiel war in seiner Lebhaftigkeit und Polychronie geradezu hinreissend.

Aber das übrige! Nach dem stark applaudierten Vorspiel hob sich der Vorhang, der Heerrufer trat vor und begann:

Udite, Conti e Prenci del Brabante!
Enrico il Rè Germano qui ne venne
Per consultar con voi secondo il dritto:
Seguite tutti il saggio suo voler.

Es war zu komisch. Der Sänger, ein Signor Nazareno Franchi, hatte einen sehr klangvollen Bariton, aber er sah aus wie eine Karnevalsfigur. Ganz südlicher Typus, brennschwarz, schlank und schmal gewachsen, stak er in seinem „brabantischen" Kostüm, wie wenn er damit aus einer Maskenleihanstalt gekommen wäre. Und dann der König. Ganz vorne, vor einer Baumkulisse, sass Heinrich der Vogler: Enrico l'ucellatore. Ein kleiner Herr mit dünnen Beinen, ein schnurrbartfroher Kavalier. Der reine „rè galantuomo". Von der Würde und Majestät eines deutschen Königs natürlich nicht die Spur; alle Augenblicke zückte er mit Eleganz seinen Degen. Telramund stolzierte über die Bühne wie der richtige Theaterbösewicht. Es lag etwas Hahnenhaftes in seiner Gebärde. Grimmig geschmückt, auf dem Kopfe einen mächtigen kakelbunten Federbusch, wütende Grimassen: der echte baritonsingende Intriguant, eine Figur aus der alten venezianischen Oper, oder einem Ritterstiefelstück. Die Leute hatten alle schöne Stimmen, der König sogar einen sonoren Bass, aber fast alle tremolierten. Am wenigsten, beinahe gar nicht, Antonio Paoli, der Lohengrin, und Aïda Alloro, die Elsa.

Als Lohengrin erschien, flammte sofort ein elektrisches Licht im Hintergrunde auf, und der Schwanenritter sang in einer violett-bläulichen Gloriole: Mercè, mercè — cigno gentil! (Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!) Dies elektrische Illuminieren der Hauptdarsteller lieben die Italiener besonders, und halten damit nicht zurück. Als Elsa im zweiten Akte auf dem Balkon erschien, war sofort wieder der elektrische Reflektor da und ein kräftiger Heiligenschein fiel aus der gegenüberstehenden Kulisse auf sie nieder. Ohne das ging es nicht. Antonio Paoli kam also in seiner silbernen Rüstung und begrüsste die Anwesenden mit eleganter Grazie. Der König hatte recht, wenn er ihn mit „o bel cavalier" ansprach, denn er benahm sich kavalierement. Paoli wäre wahrscheinlich in Manrico's Federbarett viel lieber gekommen. Er schien sich unbehaglich zu fühlen und Sehnsucht nach einem hohen b oder c zu haben, das man loslassen und auf einer Fermate hätte aushalten können. Das kam aber nicht vor. Von

Digitized by Google

dem dramatischen Hintergrund seines Partes hatte er, wie es scheint, sehr geringe Vorstellungen. So begnügte er sich mit dem, was das Vokale bot, und das, muss man sagen, führte er höchst nobel aus. Er sang gerade nicht mit blumiger Lippe, aber er verstand sich auf ein feines „filare di tuono" und phrasierte ganz meisterhaft. Die Alloro, eine etwas reife Elsa, stattliche Blondine, noch immer schöne Erscheinung, behandelte ihren hohen Sopran ganz auf italienische Manier und machte den Eindruck einer respektablen Artistin, wenn sie auch stellenweise zu tief sang; dass sie „germanisch" wirke wie ein Triestiner Blatt bemerkt haben wollte, konnte ich mit bestem Willen nicht entdecken. Beide Künstler aber können die Brillanz, nach der sie streben, und mit der sie wirken, offenbar nur in den Stretten Verdi's oder den Kantilenen Puccini's anbringen; an den Ufern der Schelde bewegten sie sich auf unbekannterem Terrain.

Die Leute singen natürlich bei jeder Gelegenheit ins Publikum, und gefallen sich in Opernattituden der schlimmsten Art. Von der Psychologie des Dramas, dem Gefühlsinhalt, der unter den Worten wogt, den inneren Vorgängen — keine Ahnung. Sie beleben weder die Figuren, die sie singen, zu Menschen, noch stilisieren sie die Gebärde nach dem Instrumentalinhalt, sie assimilieren vielmehr das deutsche Werk vollständig den Bedürfnissen des primo tenore assoluto und der prima donna, Sänger und Sängerinnen bleiben immer, was sie sind, und werden nie Lohengrin, Elsa, Ortrud, Telramund.

Aber, um gerecht zu sein, muss man bekennen: das rein Musikalische bringen sie heraus bis auf den letzten Tropfen. Wie doppelt kantabel hörte sich die Wagnersche Melodie an! Ein so zerhacktes Singen, wie man es öfters von deutschen Darstellern des Lohengrin hört, würde dort rücksichtslos angeblasen werden, ja mein Ohr fühlte erst recht den Abstand, und es ist sicher, dass mancher deutsche Heldentenor, der wohlgelitten ist, es in Triest nicht über das Schwanenlied brächte. Wie wenig die Italiener aber wieder von der Kultur des Dramas wissen, geht daraus hervor, dass die Alloro nach dem ersten Akte des Lohengrin vor dem Vorhang erschien und die Zwischenpause — mit der Arie der Abigail aus Verdi's „Nabucco" ausfüllte. Diese Unsitte, die bei uns ehedem in der seligen Vatermörderzeit blühte, wurde auch von den Triestiner Zeitungen heftig getadelt, und so unterblieb das Intermezzo in der Folge.

Die Italiener scheinen doch grossen Respekt vor Wagner zu haben. Man fühlt es nicht nur aus der Haltung der Kritiker, sondern auch aus der des Publikums. Der Kapellmeister hatte sogar im zweiten und dritten Akt — welche Reform! — den Saal verdunkeln lassen. Das Publikum lärmte während der Vorstellung nicht, hörte mit gespannter Aufmerksamkeit zu, und zeigte sich, obwohl ihm der tiefere Sinn des Dramas — trotz einer „historischen Einleitung" im Textbuch — ganz fremd bleibt, doch tief

Digitized by Google

ergriffen. Gerade aus dieser rein aufs Vokale angelegten Darstellung konnte man erkennen, welch unüberwindliche dramatische Mächte in unserem Lohengrin eingeschlossen sind. Das Publikum arbeitet natürlich mit: es lebt noch in der alten Nummernoper. Als Telramund im zweiten Akte niederstürzte: „Mein' Ehr' ist hin!" schrie einer von der Galerie herunter mit lautem Enthusiasmus: Bravo, bravo! — wurde aber gleich abgezischt: Zitto, zitto! Obwohl Lohengrin an jenem Sonntag schon das siebentemal gegeben wurde, war das Politeama dennoch dicht gefüllt, und die Leute hielten aus. Der dritte Akt begann erst gegen 11 Uhr nachts, aber niemand rührte sich, keinem wurde es zu lang.

Auch mir ist der Lohengrin nie kürzer vorgekommen. Denn er war zusammengestrichen, dass es eine Art hatte. Der halbe zweite Akt fehlte. Nach der Szene der Mannen mit dem Heerrufer begann gleich Elsas Brautzug, und nach Telramunds Urteilsschelte sang Lohengrin: „Komm', lass in Freude dort" und der Zug setzte sich sofort gegen das Münster in Bewegung. Auch ist es sehr bezeichnend, wie ungeniert man den musikalischen Ausdruck den Eigenheiten der Sänger opfert. Die Darstellerin der Ortrud, eine Signora Maria Grassé, kämpfte sichtlich mit der Höhe. Dem half der Dirigent sehr einfach ab. Er transponierte die „Entweihten Götter" um einen halben Ton, nach f, und fertig. Dabei benutzte er mit Geschick die Umdeutungsfähigkeit des verminderten Septakkordes, um sogleich nach G-dur zurückzumodulieren, wie Elsa aus dem Palaste hervortrat.

Geradezu überrascht haben mich die Chöre und die prachtvollen Ensembles. Die Chöre, von einem eigenen Maëstro gedrillt, sangen ebenso delikat und klangvoll im Piano, als kraftvoll — ohne je zu schreien — — im Fortissimo, ebenso genau als ausdrucksreich. Der grosse D-dur Doppelchor der Mannen im zweiten Akte war von mächtigster musikalischer Wirkung. Die Leute sind eben geborene Sänger und gute Musiker. Ein eigenartiger Reiz ist es für uns, in den gemischten Chören nicht bloss Frauen- und Männerstimmen, sondern die vier Farben von Bass, Tenor, Alt und Sopran ganz genau zu hören. Die Choristen stehen aber, wie gesagt, nicht nur unter der Zucht eines eigenen maëstro di choro, sondern auch unter der Kontrole des Publikums. Als der Doppelchor der Mannen an einer schwierigen Stelle des Brautganges — im E-dur Satz „Gesegnet soll sie schreiten" („dal ciel sia benedetta — dal mondo amata ognor") — ein wenig distonierte, erhob sich sofort im ganzen Hause lautes Zischen und Miauen. Man war entrüstet und tobte. Der eigene Impresario vorne in seiner Bühnenloge hielt sich den Kopf. Mein Gott, dachte ich, wie streng die Leute doch sind, wie feine Ohren sie haben, wie verwöhnt sie sein müssen; denn das Malheur passiert auf deutschen Stadttheatern auch, sogar öfter als einmal, ohne dass sich jemand rührte!

Digitized by Google

Allerdings, — und das will wohl bedacht sein — italienische Artisten brauchen kein Repertoire zu singen. Die letzte Stagione im Triester Politeama dauerte vier Wochen oder länger und brachte nur vier Opern: Wagners Lohengrin (zehn Mal), Ponchielli's Gioconda (elf Mal), Bellini's Norma und Verdi's Trovatore (zusammen zehn Mal). Zu welcher Exaktheit und zugleich zu welcher Freiheit, mit einem Wort zu welcher künstlerischen Beherrschung jedes Werkes es das Ensemble, Chor, Orchester und Solisten, dadurch bringen kann, lässt sich leicht erraten. Dass unsere täglich spielenden Opern dagegen der reine Unfug sind, lässt sich ebenso gewissenhaft feststellen.

Um Mitternacht war's vorbei. Wir gingen hinaus in das Leben und Treiben der südlichen Nacht, und alles sang laut und leise das Frageverbot: „Nie sollst du mich befragen“:

Mai devi domandarmi
Nè a palesar tentarmi
Dond'io ne venni a te,
Nè il nome mio qual è!

Das hörte man in den Cafés summen, auf der Tramway sang es der Kondukteur in einem unbeschäftigten Moment, der Friseurjunge bearbeitete die Köpfe der Signori und pfiff dabei unentwegt sein Mai devi, eine Signorina sang es laut vom Balkon herunter, während sie die Passanten musterte. Welch' musikalisches Volk! Doch für die Italiener ist das plastische Motiv auch die Quintessenz des ganzen Lohengrin; höchstens, dass sie noch den einprägsamen Brautchor behielten: es ist der Sinn für die Rosinen des Kuchens. Ins Innere der deutschen Musik sind sie, mit Ausnahmen natürlich, nicht gekommen; aber vor dem gran maëstro Riccardo Wagner haben sie riesigen Respekt, und beim achten Male soll die Recita des Lohengrin gerade so gesteckt voll gewesen sein wie beim ersten Male. Alle liefen sie wieder hin.

Allen Respekt davor; aber ich bin nicht mehr hingegangen, denn auch ich habe riesigen Respekt vor dem deutschen Meister Richard Wagner



Digitized by Google

DIE KÖNIGLICHE MUSIK-SCHULE IN WÜRZBURG

von Dr. Kliebert-Würzburg

Das hundertjährige Bestehen der Würzburger Musikschule dürfte Anlass geben, auch weitere Kreise für die Begründung und Entwicklung dieser Anstalt zu interessieren. Ist sie doch eine der ältesten Anstalten überhaupt und nachweisbar die früheste Musiklehranstalt Deutschlands.

Unter den Fürstbischöfen Würzburgs, die als Herzöge von Franken das Land beherrschten, ragte durch seine Kunstliebe besonders Adam Friedrich Graf von Seinsheim (1755—1779) hervor. Zu seiner trefflichen Hofkapelle gesellte er noch eine Opernbühne, die in seinem Residenzschloss eingerichtet wurde. Von den Mitgliedern der Hofkapelle seien nur genannt Wassmuth, Lorenz Schmidt (ein Schüler Tartini's), Küffner, Demar, Wehner u. s. f. Der Hofsänger Stephani errichtete zu gleicher Zeit eine Singschule in Würzburg. Auch der hier geborene Abt Vogler, der Lehrer von K. M. von Weber und Meyerbeer, blieb nicht ohne Einwirkung auf die musikalischen Verhältnisse seiner Vaterstadt. Als Lehrer an einem bischöflichen Konvikt ist noch Franz Kürzinger (Schüler von Graun) hervorzuheben.

Eine Folge des regen Musiklebens war die im Jahre 1797 erfolgte Gründung eines Collegium Musicum Academicum Wirceburgense, das sich im Jahre 1801 den Studenten der Philosophie und Hofmusiker Franz Josef Fröhlich[1]) zum Dirigenten erwählte. Dieser intelligente und energische Mann wusste alle Kreise und namentlich die Universitätsbehörden für die Tätigkeit der Musikgesellschaft zu interessieren. Im Jahre 1803 arbeitete er einen Organisationsentwurf für eine akademische Musiklehranstalt aus, die 1804 ins Leben trat, nachdem Fröhlich am 10. April dieses Jahres zum Privatdozenten an der Universität ernannt worden war mit dem Auftrag, die Musikübungen zu leiten und Vorlesungen über Theorie und Geschichte der Musik „nach ästhetischer Ansicht und mit kritischer Beleuchtung der vorzüglichsten Musikwerke" abzuhalten.

Dieses „akademische Musikinstitut" wurde schon im folgenden Jahre dadurch erweitert, dass auch die Schüler des Gymnasiums, für welche Anstalt die Universität mitzusorgen hatte, in dasselbe aufgenommen wurden,

[1]) Sein Bild befindet sich unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google

so dass die Schülerzahl (mit 20 Teilnehmern hatte die Anstalt begonnen) bald über 100 anwuchs. Als erster Hilfslehrer fand der Akademiker und Hofmusiker Andreas Neubert Verwendung.

Die äussere Tätigkeit der jungen Anstalt erstreckte sich vorwiegend auf Kirchenmusik und Schulfestlichkeiten; auch dem neuen Würzburger Landesherrn Grossherzog Ferdinand von Toskana wurde durch die Aufführung eines von Fröhlich komponierten Te Deums gehuldigt.

Die bisherigen Übungen fanden in den Räumen der Universität statt, bis es Fröhlich gelang, im November 1807 das durch die Säkularisation freigewordene Kapitelhaus des ehemaligen Domstiftes vom Grossherzog für sein Musikinstitut zu erlangen. In diesen, im Jahre 1491 errichteten und 1689 von Petrini umgestalteten Räumen befindet sich die Kgl. Musikschule heute noch. Der schöne Konzertsaal — akademischer Musiksaal genannt — besitzt einen hochinteressanten Wandschmuck in 387 Wappen sämtlicher adligen Domherrn, beginnend vom 16. Jahrhundert bis zur Säkularisation. In diesem Saale konzentrierte sich in der Folge die musikalische Tätigkeit Würzburgs.

Im Jahre 1811 erfuhr das Musikinstitut eine Erweiterung durch die Zuweisung der Zöglinge des Lehrerseminars, und die Aufnahme solcher musikalischer Talente, die weder der Universität noch dem Gymnasium angehörten. Es war dadurch eine Vereinigung der musikalischen Erziehung erzielt, wie sie wohl einzig dasteht. Fröhlich gab dieser seiner Idee folgenden Ausdruck:

„Die Studierenden sollten nicht allein jene Bildung gewinnen, die aus dem ‚didicisse fideliter artes' im allgemeinen fliesst, durch sie, die künftigen Beamten des Staates und der Kirche, von deren Liebe zur Kunst die Art ihrer Förderung und Unterstützung abhängt, sollte zugleich für eine solide Kunstpflege mittels des Gewinnes würdiger Mäcene gesorgt werden. Die Schulseminar-Kandidaten sollten die Früchte des empfangenen Unterrichtes in alle Schulen des Kreises verbreiten und so unmittelbar auf die Bildung des Volkes einwirken, während von den im Ernst der Kunst unterrichteten musikalischen Talenten eine würdige Ausübung der Kunstp oduktionen sowie das neuerliche Heranbilden tüchtiger Schüler erwartet wird."

Bezeichnend ist es, dass Fröhlich sich mit dem Gedanken trug, auch noch die Volksschulen Würzburgs dem Institute anzugliedern, welcher Plan jedoch nicht zur Ausführung kam.

Die Königl. bayerische Regierung, der inzwischen Würzburg zugefallen war, gab der Anstalt im Jahre 1820 eine feste Organisation durch ausführliche Satzungen, fügte eine allgemeine Singschule hinzu und stellte das nunmehr „Kgl. Musikinstitut" unter die Aufsicht des Staates. Diese Organisation blieb bis zum Jahre 1875 unverändert bestehen.

Die Tätigkeit des Instituts kennzeichnete sich hauptsächlich in den alle 14 Tage stattfindenden öffentlichen Aufführungen, die vorwiegend

Digitized by Google

Orchesterwerke im Programm aufwiesen, daneben Konzerte für Soloinstrumente mit Begleitung des Orchesters. Ausser Haydn, Mozart, Cherubini usw. war es aber vorwiegend Beethoven, den Fröhlich mit Vorliebe kultivierte. Die Symphonieen, Ouvertüren, Klavierkonzerte dieses Meisters waren ständige Programmnummern, sogar die Chorphantasie fehlte nicht. Was aber Fröhlich zu einer bedeutenden Persönlichkeit stempelt, das ist seine Begeisterung, sein Eintreten für Beethovens letzte Schaffensperiode zu einer Zeit, wo noch ein heftiger Meinungsstreit die Wertschätzung jener Werke trübte. Ein Jahr nach Beethovens Tod studiert er monatelang mit seinem Schülerorchester an den drei ersten Sätzen der „Neunten" und schreibt darüber:[1])

„Ich studierte jede einzelne Stelle so lange ein, bis der ganze Charakter und das in ihr liegende eigentümliche Seelenbild heraustrat. In je tieferen Umrissen der grosse Meister jede einzelne Partie gezeichnet und durch glutreiches Kolorit lebensvoll dargestellt hat; je effektvoller diese durch den in ihnen liegenden starken Kontrast sich hervorhoben; je mehr durch fortgesetztes fleissiges Einstudieren die einzelnen Bilder zu einem Ganzen in der Anschauung sich verbanden: desto deutlicher wurde es, dass Beethoven hier keine Symphonie gewöhnlicher Art habe schreiben wollen — dass er etwas Ausserordentliches, durchaus Neues beabsichtigte."

Und über die „Missa solemnis" urteilt er:[2])

„Dass kaum ein einziges Werk bekannt ist, das eine so ungemeine Spannkraft aller schöpferischen Vermögen entwickelt wie wir dies hier im allgemeinen und in einzelnen Stücken finden. So vortrefflich die Anlage des Ganzen und das sinnige Benutzen der vom Tonsetzer gewählten Darstellungsmittel, ebenso ausgezeichnet ist auch die Auffassung und Behandlung des Textes als eines poetischen Gebildes."

Von den am Institut verwendeten Lehrern sind zu nennen die Hofmusiker Wehner, Reinstein, Kuff, Alleaumes Vater und Sohn (letzterer wurde 1832 aus Künstlerneid von seinem Kollegen Neugebauer in der Anstalt erschossen), Eisenhofer, Bratsch, Wirth, Röder, Kimmler usw. Einen besonderen Aufschwung nahm das Musikinstitut unter der Regierung Königs Ludwig I., der sich wiederholt die Leistungen der Anstalt vorführen liess. Eines dieser Konzerte im Jahre 1840 hatte ein vortrefflich angeordnetes historisches Programm, dem die Entwicklung der Melodie (Dufay, Ockenheim, Josquin de Prés, Palestrina, Caccini, Händel, Mozart) und andererseits der Harmonie (Hucbald, Guido von Arezzo, Franco von Köln, Marchettus von Padua, Johann de Muris, Monteverde, bis zu Abt Vogler) zugrunde lag.

Fröhlich war inzwischen zum Professor für Ästhetik und Didaktik an der Universität befördert worden und entwickelte eine reiche Tätigkeit auch als Komponist und Musikschriftsteller. Im Jahre 1844 wurde ihm sein Schüler Johann Georg Bratsch als zweiter Dirigent am Musikinstitut beigegeben, der unter seiner Aufsicht die Ensembleübungen zu leiten hatte.

[1]) Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz, 1828, Bd. 8.

[2]) A. a. O. Bd. 9.

Digitized by Google

Im Jahre 1858 zog er sich gänzlich in den Ruhestand zurück und starb mit Ehrungen reich bedacht als 82jähriger Greis am 5. Januar 1862.

Sein Nachfolger wurde Bratsch, der eifrig bestrebt war, die Traditionen der Anstalt aufrecht zu erhalten und weiter zu pflegen. Für die Forderungen jedoch, die eine neue Zeit an die Musikpflege stellte, hatte er keine Sympathieen und so blieb das Wirken des Instituts unter seiner Leitung rein konservativ. Im Jahre 1873 wurde er als Musikdirektor an das Studienseminar in Aschaffenburg versetzt und an seine Stelle Theodor Kirchner berufen. Dieser, ein vortrefflicher Musiker, war aber seines verschlossenen und menschenscheuen Wesens wegen nicht geeignet, mit so vielen und so verschiedenen Elementen zu verkehren und schied deshalb schon 1875 aus dieser Stellung.

In demselben Jahre wurde durch das Kultusministerium die Anstalt nach dem Muster der Münchener Musikschule reorganisiert und erhielt den Namen „Königl. Musikschule Würzburg". In München hatten Hans von Bülow und Franz Wüllner einen rationellen Lehrplan eingeführt, der unter Berücksichtigung der lokalen Verhältnisse auch auf die Würzburger Schule übertragen wurde. Der theoretische Unterricht wurde für alle Lehrfächer zur Grundlage gemacht und der Chorgesang nach Wüllners Methode für sämtliche Schüler obligatorisch erklärt. Zugleich wurden Konzerte unter Mitwirkung des gesamten Lehrkörpers und Heranziehung fremder Künstler eingerichtet, die nicht nur zur Übung der Schüler, sondern durch ein planvolles Vorführen klassischer und moderner Werke auch zur Hebung und Pflege der musikalischen Bildung im Publikum dienen sollten. Wie bisher sollte die Musikschule auch als musikalische Bildungsanstalt für die Angehörigen der Universität, des Gymnasiums und des Lehrerseminars gelten.

Zum Leiter der Musikschule wurde Dr. Kliebert berufen, der im Verein mit 18 künstlerischen Lehrkräften die Reorganisationsgrundsätze in die Tat umsetzte. Seitdem wirkt die Anstalt in rüstiger Arbeit weiter, den Grundsatz festhaltend, dass die Klassiker als Grundlage jeglicher musikalischen Bildung mit der ihnen gebührenden Hochschätzung gepflegt, daneben aber die Zeitgenossen mit Recht und Fug beachtet werden sollen.

Hatte schon das alte Musikinstitut eine stattliche Reihe von hervorragenden Schülern zu verzeichnen (es seien bloss genannt Konzertmeister Lauterbach in Dresden, Konzertmeister Kömpel in Weimar, Kammermusiker Bürchl in Dresden, Professor Werner in München, Hofopernsänger Bausewein in München usw.), so hat auch die jetzige Musikschule die Freude, viele ihrer ehemaligen Schüler in ganz Deutschland in teilweise hervorragenden Stellungen tätig zu sehen als Dirigenten, Sänger, Orchestermitglieder und Lehrer. Und so war die Arbeit von 100 Jahren nicht ohne Erfolg, die Mühen und Bestrebungen nicht ohne Lohn und Segen.

Digitized by Google



BÜCHER

266. **Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faisst**: Herausgegeben von Dr. M. Haberlandt. Verlag: Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Wer Briefe eines bedeutenden Mannes bekannt gibt, ist jedesmal dem Vorwurf der Pietätverletzung ausgesetzt. Wahr bleibt, dass die innersten Selbstbekenntnisse, die eine aufrichtige Natur in Briefen niederlegt, vielen unter der Menge nur ein Gegenstand der Neugierde sind; wer dem Helden abhold ist, der deutet doch alles aus dem Bedürfnisse der Verkleinerung, vielleicht auch des Hasses heraus. Nur Liebende wissen den Sinn. Aber um diese zu erreichen, um die schlummernden Keime der Liebe allerorten zu wecken, dazu ist eben die entschlossene Veröffentlichung das einzige Mittel. Wolf zeigt sich in den Briefen an Faisst wieder von anderer Seite, als in den Briefen an den Tübinger Professor Kauffmann. Hatte dieser Dankbarkeit und Vertrauen hervorgerufen, so gestaltete sich das Verhältnis zu Faisst bald zu dem einer echten, erhebenden Männerfreundschaft von der Art, wie sie Nietzsche in jüngeren Jahren, als Hellene, so treuherzig pflegte. Dem Freunde öffnet Wolf, der zudringliche Vertraulichkeit mit scharfem Stachel abwehrte, den ganzen Überschwang seines stürmischen, mutigen, gequälten, aber immer dankbaren Herzens. Doch nicht in geschraubten, wohl- und hohlklingenden Redensarten. Der Gesamtton der Briefe ist auffallend ruhig, gemütvoll; Humor und Ironie geben ihnen etwas Überlegenes. Erregter wird der Freund, wo ihm die Dankbarkeit gegen den Beschützer seiner Kunst durch die Seele zittert. Selbstvergessen aber, dem Treiben um ihn völlig entnommen, schildert der Tondichter Qual und Wonne des Schaffenden. Für den Charakter des Empfängers, das wollen wir nicht vergessen, sind all diese Äusserungen auch bezeichnend: sie bedeuten eine stille Ehrung, die dem Höherdenkenden mehr wert ist als Rang, Titel und Macht. Das Stuttgarter Musikleben — es hat sich bei der verständnisvollen und begeisterten Aufnahme des Corregidors gezeigt — hat im letzten Jahrzehnt durch Faissts Wirken ein Stück von Eigenart erhalten, das im Vergleich mit andern Grossstädten wohltuend berührt.

Dr. Karl Grunsky.

267. **Richard Batka**: Kranz. Gesammelte Blätter über Musik. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig. 1903.

Eine Reihe von in verschiedenen Zeitschriften und Tageszeitungen zerstreuten Arbeiten hat der Verfasser hier zu einem Ganzen vereinigt und es ist zu hoffen, dass dieses wertvolle Angebinde des ausgezeichneten Prager Kunstschriftstellers auch bei einem Buch-Publikum die ihm gebührende Aufmerksamkeit und Anerkennung finden möge. In unserer viellesenden, gar schnelllebigen und zuweilen etwas vergesslichen Zeit mag diese Hoffnung vielleicht zu optimistisch klingen; jedenfalls ist der Wunsch eines Autors, seinen zum Teil unter dem Zwang journalistischer Eile und Geschäftigkeit geborenen Geisteskindern zu einem mehr als ephemeren Dasein zu verhelfen, sehr begreiflich und, wie im vorliegenden Falle, durchaus berechtigt: der Musikschriftsteller sind heutzutage nicht allzuviele, die Beachtung und Würdigung auch von seiten nicht bloss des vertrauten Leserkreises mit Fug und Recht erwarten dürfen. Den ersten Ab-

Digitized by Google

schnitt des Buches bilden allgemeine Erörterungen künstlerischer Probleme. In „Musik und tägliches Leben" tritt Batka eindringlich für die Erneuerung der „Gebrauchsmusik" ein, für Gelegenheitsmusik im besten Sinne. Durch eine engere Fühlung mit dem Leben liesse sich, wie der Verfasser im folgenden Aufsatz „Papierne Musik" darlegt, für den schaffenden Künstler ein grosses anzustrebendes Ziel erreichen: die „Wiedergeburt der Musik aus dem Geiste des Lebens". Über seinen — ihm besonders ans Herz gewachsenen — dankenswerten Versuch zur Veredlung der „fröhlichen Kunst" spricht Batka in dem Artikel „Bunte Bühne". Beachtenswerte Winke enthält die Abhandlung „Kunstpietät und Pietismus"; es finden sich da treffliche Bemerkungen über die meist viel zu lange Dauer unserer heutigen Konzerte, über die häufig genug zu beobachtende geringe Sorgfalt in der Zusammenstellung des Programms, über zur Mode gewordene „strichlose" Aufführungen. Batka will das Volk zum naiven Geniessen erzogen wissen und warnt nachdrücklich vor Überbürdung. Für Strömungen, die in jüngster Zeit sich mehrfach Geltung zu verschaffen suchen und die doch wohl im letzten Grunde einem überfei erten Empfinden entstammen, hat Batka nicht eben viel übrig. In seiner geistreichen Plauderei „Das riechende Lied" entwickelt er den zweifellos sehr vernünftigen Gedanken, dass der Komponist, falls er überhaupt etwas zu sagen hat, sich auch in unserer etwas dekadenten Zeit getrost auf die suggestive Kraft seiner Musik verlassen kann. Es ist ja tatsächlich nicht immer die Schuld des Publikums, wenn moderne Kompositionen nicht mit elementarer Gewalt auf den Hörer wirken und es fragt sich doch sehr, ob das Wagnersche Prinzip ohne weiteres auch auf den Konzertsaal übertragen werden darf, unbeschadet der sicherlich gesunden Forderung nach einer zeitgemässen Umwandlung des heutigen Konzertsaals. Vom Abschnitt „Geschichtliches" interessieren neben einer Studie über die Musik der alten Griechen besonders die instruktive Abhandlung „Deutschböhmische Musik im 16. Jahrhundert", sowie die Aufsätze „Aus Joh. Peter Pixis Memoiren" und „Goethische Lieder in der Musik". Das Kapitel „Wagneriana" fesselt, abgesehen von der Mitteilung einiger ungedruckten Briefe des Meisters und Franz Liszts, besonders durch den Beitrag zur Lösung des Lohengrinproblems. „Im Schicksal des Schwanenritters erkannte er die Tragik seines eigenen Künstlerlebens. Dieser Lohengrin sucht das Weib, das fraglos an ihn glaubt, wie der Meister ein Volk, das ihn instinktiv verstehe." Der vierte Abschnitt „Totenkränze" ist dem Andenken Heinrich Porges', Johann Strauss' und Verdi's gewidmet. Der letzte Teil „Aus der Gegenwart" umfasst kritische Erläuterungen älterer (Cornelius' „Cid"), hauptsächlich aber zeitgenössischer Opernliteratur (Pfitzners „Der arme Heinrich", Paderewski's „Manru", d'Alberts „Kain", Kienzls „Don Quixote"), die feinsinnige Untersuchung „Was ist modern?", den Essay „Die moderne Oper" und als würdigen Beschluss des Ganzen eine warmherzige „Würdigung Hugo Wolfs". Willy Renz.

268. Edward Buhle: Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente. I. Die Blasinstrumente. Mit Textfiguren und Tafeln. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1903.

Diese in der Art der Beihefte der internationalen Musikgesellschaft ausgestattete Schrift ist die ungemein fleissige Arbeit eines Autors, bei welchem man nicht weiss, was man mehr bewundern soll: ob die umfassenden Fachkenntnisse und Belesenheit oder die ganz ausserordentliche Vielsprachigkeit. Der Verfasser hat nicht nur griechische und lateinische Autoren herangezogen, sondern ebenso die gesamte alt- und mittelhochdeutsche, die angelsächsische, die romanische und provençalische Dichtung und natürlich auch die neuere Fachliteratur aller Länder. Solche Bücher bedeuten denn auch allemal einen merklichen Fortschritt in ihrer Wissenschaft. Buhle weist darauf hin, dass uns

Digitized by Google

von mittelalterlichen Instrumenten verhältnismässig nur sehr wenige erhalten sind, und dass die Musikgeschichten auf diesem Gebiete meist mehr oder weniger kritiklos gegenseitig von einander entlehnt haben. Man sei hier fast ausschliesslich auf Beschreibungen und auf Abbildungen angewiesen. Besonders die Prüfung dieser hat sich der Autor zur Aufgabe gestellt und zu diesem Zweck die Bibliotheken aller europäischen Kulturländer erfolgreich durchstöbert. So lernen wir denn gar vieles Neue über die Blasinstrumente des Mittelalters, von denen 14 Hauptarten behandelt werden, nämlich die Horninstrumente: Stierhorn, Heerhorn, Signalhorn, krummer Zink, Tubeninstrument und Busine, sowie die Pfeifeninstrumente: Schnabelflöte, Doppelflöte, Syrinx, Querflöte, Schalmei, Dudelsack und Platerspiel. Die reichliche Hälfte des Werkes ist der mittelalterlichen Orgel und ihrem Bau gewidmet. Aus den plumpesten Anfängen heraus sehen wir die Königin der Instrumente sich entwickeln, doch ist sie am Ende der hier in Betracht kommenden Zeit noch himmelweit von ihrer gegenwärtigen Vollendung entfernt. Zum Schluss bringt der Autor noch einige mittelalterliche Orgeltraktate ganz oder teilweise zum Abdruck, sowohl im Mönchslatein der Originale als in deutscher Übersetzung. Völlig klar wird darin der Orgelbau trotz aller Ausführlichkeit nicht dargestellt, so dass wir tatsächlich auf Abbildungen wesentlich mit angewiesen sind. Neun grössere Tafeln bringen am Schluss des Buches Nachbildungen solcher Miniaturen von allen besprochenen Instrumenten einschliesslich der Orgel, deren ursprüngliche Konstruktion auch durch einige Textzeichnungen anschaulich gemacht wird. Es ist nur zu bedauern, dass diese Nachbildungen nicht farbig sind wie die Originale. — Auf jeden Fall ist Buhles Werk ohne Tadel und hat als eine wichtige Mehrung des musikgeschichtlichen Wissens zu gelten. Kurt Mey.

269. **Hugo Riemann**: Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik. Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Die zweite Auflage des ausgezeichneten allbekannten Werkchens braucht hier nur angezeigt zu werden. Es ist als vortreffliche Einführung in die Musikästhetik bekannt. Bei einer hoffentlich bald erscheinenden dritten Auflage dürfte Riemann den Passus, in dem er Grell diesmal noch einer Widerlegung für wert hält, streichen. Die Grellschen Anschauungen sind doch längst in die Kuriositätenkammer sub „stolide dicta" einrangiert. Als die erste Auflage des Riemannschen Buches erschien, war jener „Grelle" Fall musikalischer Rückschrittlerei noch einer Debatte wert. Heute nicht mehr.

270. **Max Loewengard**: Lehrbuch der musikalischen Formen. Verlag: Max Staegemann jun., Berlin.

Das Buch unterscheidet sich von den zahlreichen Werken, welche dieselbe Materie behandeln, sehr wohltuend dadurch, dass es stets auf das lebendige Kunstwerk exemplifiziert. Es wird hier nicht starrer, öder, unfruchtbarer Formalismus getrieben, sondern die Form ergibt sich selbstverständlich und logisch aus dem Geiste und dem Wesen des jeweiligen Werkes. Das Buch ist auch für das Selbststudium zu empfehlen. Es ist klar, knapp, ohne Pedanterie geschrieben von einem Theoretiker, der künstlerisch fühlt und denkt. G. Münzer.

271. **Adolf Prümers**: Silcher oder Hegar? Ein Wort über den deutschen Männergesang und seine Literatur. Verlag: Hermann Seemann Nachf., Leipzig.

In der Diskussion, die sich gegenwärtig allenthalben über die Frage entsponnen hat, ob die deutschen Männerchorkomponisten immer auf den richtigen Wegen gegangen seien, lässt Prümers in seinem Büchlein ein ernstes, männliches und vor allem sachliches Wort erschallen. Er macht darauf aufmerksam, dass nicht alle volkstümlich gewordenen Lieder die gleiche Lebensdauer besitzen; manches alte, abgeleierte Lied wird uns gleichgültig, während wir uns an anderen ebenso alten nimmer satt singen können.

Digitized by Google

Die letzteren sind eben die echten Volkslieder, in denen Seele enthalten ist. Ein falsches „Volkslied" ist ebenso zu verdammen wie die raffinierteste Effekthascherei. Das Kunstlied muss Kunstlied bleiben und darf nicht im „Volkslied" aufgehen wollen. Gerade von Hegar aber erwartet Prümers das „neue Kunstlied" d. i. die Verschmelzung des Volkstümlichen mit dem rein Künstlerischen. Nicht ein einseitiger Parteistandpunkt wird uns hier das Heil bringen können; sondern die einzige wünschenswerte und befriedigende Lösung der Streitfrage „Silcher oder Hegar" lautet: „Silcher und Hegar". — „Wenn der lebende Genius dem toten Genius die Hand reicht, dann geht unser deutscher Männergesang neuen, gesegneten Zeiten entgegen!", so sagt Prümers und die Objektivität seiner Darstellung, die Bescheidenheit und Sicherheit seiner Darlegung werden gewiss nicht verfehlen, den Eindruck von Wahrheit und Trefflichkeit zustande zu bringen.

Dr. Egon von Komorzynski.

MUSIKALIEN

272. **Carl Eschmann-Dumur**: Exercices Techniques. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Ein technisches Studienwerk wie so viele andere, nur mit dem Unterschied, dass der Stoff übersichtlich gruppiert und gut verarbeitet ist. Es enthält so ziemlich alles, dessen ein moderner Pianist bedarf, vorausgesetzt, dass er über das „Wie" und die psycho-physiologischen Voraussetzungen genau orientiert ist. Zu Anfang natürlich die unvermeidlichen Fesselübungen! Später schaut's besser aus. Besonders die Notationen der Tonleitern, ferner die guten und modernen Applikaturen von Terzen und Sexten aus guten Mustern, die Arpeggienstudien, die polyphonen Studien usw. verdienen grössere Beachtung. Bei der Klarheit und Einfachheit in der Anordnung des Ganzen, dem melodiösen und rhythmischen Element seien sie jedem Institut zu Unterrichtszwecken empfohlen. Jedoch, wie schon gesagt, ich bezweifle, ob dadurch dem technischen Unsinn und hirnlosen Spiel Abbruch getan wird. Wo die „Schwere" fehlt und andere Dinge, da helfen keine Studien der Welt. Und wo sie sich vorfindet, da erübrigen sich Millionen von beschwerlichen Exerzitien.

273. **J. Pischna**: Exercices progressifs. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Die Studien sind bekannt und jedem reiferen Spieler zu empfehlen. Emil Sauer hält sehr viel von ihnen und ich muss sagen, dass der moderne Zug darin sie über alle ähnlichen Studienwerke erhebt. Das doppelhändige Spiel ist in mannigfaltig neuen Formen und reizvollen Kombinationen erschöpfend behandelt. Das Prinzip der Gegensätzlichkeit und der modulatorischen Fortführung durch alle Tonleitern sichert ihnen einen Platz an erster Stelle. Da Rhythmik und Applikatur gleich vorzüglich ins Auge springt, so können sie bei richtigem Gebrauch wohl als die exakteste Vorstufe zum Virtuosentum gelten.

Rud. M. Breithaupt.

274. **Wilhelm Stenhammar**: Drei Phantasieen op. 11, Sonate op. 12 für Klavier. Verlag: Hennings, Kopenhagen.

Stünde nicht der Name des Komponisten auf den Heften, so würde man nicht raten, dass beide vom selben Autor stammen. Die Sonate ist dürftig in der Erfindung, im Satz, ungeschickt in der Form, kleinlich, — in den Phantasieen weht dagegen ein Hauch von Leidenschaft und Grösse und wenn auch die Form nicht sehr fein, die Entwicklung vernachlässigt und der Klaviersatz äusserst einfach ist, so haben doch die Themen wenigstens Leben und Blut. Namentlich das erste Stück wird bei schwungvollem Vortrag vorzüglich wirken.

Digitized by Google

275. **Hugo Kaun:** Konzert für Klavier und Orchester. Verlag: D. Rahter, Leipzig und Hamburg.

Die beiden ersten Sätze interessieren wenig in ihrer monoton düsteren Färbung, der Aufbau ist nicht langatmig genug für die Breite und ermüdet durch die Zusammensetzung aus kleinen Motiven und Perioden. Der letzte Satz ist aber frisch und wenn auch nicht tief, doch unterhaltend und lebendig. Dem Pianisten werden wenig interessante Aufgaben gestellt. Die Passagen sind meistens billig und zu klangarm gegen das Orchester. Leider sind die Kombinationen des Soloinstruments mit dem Orchester nicht sehr reich. J. Vianna da Motta.

276. **E. Humperdinck:** Am Rhein, Rosmarin, für vierstimmigen Männerchor. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Die Männergesangvereine sind stets dankbar, wenn ein Meister sich ab und zu ihrer erinnert, selbst dann, wenn ihnen der schon sattsam besungene Rhein, wiederum in empfehlende Erinnerung gebracht wird. „Am Rhein" ist frisch erfunden, klingt vorzüglich und ist nicht schwer in der Ausführung. „Rosmarin" wird auch als Chorlied — einstimmig erschien es bereits in der ersten Sammlung „Im Volkston" — seinen Weg machen.

277. **Wilhelm Kienzl:** Heerbannlied der deutschen Stämme, Dichtung von Hermann Lingg, für vierstimmigen Männerchor. op. 65 No. 2. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Die patriotische Dichtung fordert zu einer dramatisch angelegten Vertonung fast heraus und hat hier in Kienzl einen dem Drama wie dem Männerchor gleich nahestehenden Meister gefunden. Das Werk ist nur für sehr starke Vereine passend, noch besser für Sängerfeste, wenn die einzelnen Teile von verschiedenen Gruppen gesungen werden können. Ein gründliches Studium des technisch durchaus nicht leichten Werkes wird einer guten Aufführung vorausgehen müssen. Fritz Baselt.

278. **Georg Pittrich:** Drei Lieder. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

279. **F. R. Fontein-Tuinhout:** Lieder der Liebe. op. 15. — Lieder des Schmerzens. Verlag: G. H. van Eck, Haag.

Das sind anspruchslose Lieder, die in gewissen Kreisen, in denen man das Einfache im Ausdruck und in der harmonischen Einkleidung liebt, Gefallen finden werden.

280. **Rud. Gritzner:** Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Band VII. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dem Komponisten ist eine tüchtige Technik und Gewandtheit im Ausdruck nicht abzusprechen, auch in der Deklamation weiss er meistens die richtigen Akzente zu treffen. Möchte er nur diese sehr respektabeln Fähigkeiten stets in den Dienst eines urwüchsigen musikalischen Gedankens, einer intensiven Stimmung gestellt haben, statt sie sozusagen zum Selbstzweck zu machen. Man wundert sich über die modulatorische Beweglichkeit und Versabilität, aber man weiss so oft nicht, was sie bedeuten soll; willkürliche, unnatürliche, weder musikalisch noch textlich motivierte Harmoniesprünge lassen ein ruhiges Ausströmen der Stimmung und damit auch einen ruhigen Genuss für den Hörer nicht aufkommen. Ist der Komponist einmal im richtigen Fahrwasser, plötzlich biegt er wieder nach einer anderen Richtung aus, immer wieder wird der Melodiefluss gestört. Das Beste an seinen Liedern ist oft das Vorspiel, das viel Schönes verspricht, aber selten kommt zur Erfüllung, was es versprochen hat. Auch die Nachspiele sind mitunter voll musikalischen Reizes und fast möchte man fragen, ob nicht etwa des Komponisten Begabung mehr auf dem Boden der Instrumentalmusik als des Liedes liegen sollte, trotzdem das vorliegende Album das siebente mit über 35 Gesängen ist. Was hilft uns die grosse Menge der Lieder, wenn's eben nicht so recht

Digitized by Google

„aus der Seele dringt und mit urkräftigem Behagen die Herzen aller Hörer zwingt"? Am besten noch gelingt dem Komponisten das leichte, neckische Genre (No. 14, 23, 25, 31). Fein ist auch „Ich liebe dich" und nicht ohne Schwung und wärmeres Empfinden, vielleicht das beste von allen, „Sehnsucht". Die Ausstattung der Lieder durch den Verlag ist über jede Kritik erhaben. Dr. A. Schüz.

281. **Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft.** Jahrg. 3 Heft 2. Joh. Seb. Bach. Drei Sonaten für Klavier und Violine (h-moll, A-dur, E-dur). Herausgegeben von Ernst Naumann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

So prachtvoll auch diese neue Ausgabe äusserlich ausgestattet ist, so sehr ich auch die von dem Herausgeber durchgeführte Vortragsbezeichnung bewundere, so vermisse ich doch in dieser vornehmlich für den Hausgebrauch bestimmten Ausgabe Fingersatzbezeichnungen in beiden Stimmen. Da der Herausgeber der Rustschen Ansicht zuneigt, dass bei Ausführung dieser fast durchweg dreistimmigen Sonaten zu Bachs Zeiten wohl ein zweites Klavier zur Ausfüllung der Harmonie mitgewirkt habe, so hätte er m. E. wohl den Versuch unternehmen können, wenigstens an den Stellen, wo Violine und Klavierbass einen Satz allein beginnen oder wo wir das Gefühl der Leere haben (z. B. S. 35, 43 f.), für vollere Harmonieen zu sorgen; wir müssen doch den Bachschen Satz, was kürzlich Dr. A. Schering betont hat, unseren heutigen Instrumenten ebenso anzupassen suchen, wie dies heute nach Wagners Vorgang bei den Bläserstimmen Beethovens allgemein geschieht. Dr. Wilhelm Altmann.

282. **Eiler Jensen:** Tarantelle. op. 4. — Rastlos (Scherzo). op. 5. — Rêverie. op. 6 für Violoncello und Klavier. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen-Leipzig.

In bezug auf gute Spielbarkeit und Klangwirkung des Cello-Parts sind die drei Stücke mit Sachkenntnis und Geschick verfasst. Dagegen bieten sie in ihrer schablonenhaften Form und der geringen Originalität der Gedanken wenig Anregendes. Die Begleitung dürfte harmonisch und rhythmisch abwechslungsreicher gestaltet sein. Die Tarantelle ist im übrigen flott geschrieben.

283. **J. Kryianowsky:** Sonate für Violoncello und Pianoforte. op. 2. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Die Sonate hält sich nicht an klassische Muster. Sie emanzipiert sich vom strengen Stil und begnügt sich, die weder markanten noch sonstwie bemerkenswerten Themen harmonisch möglichst verschiedenartig zu beleuchten. Dabei kommt es oft zu einer überladenen, gesuchten Chromatik. Auch die Form geht dadurch ihrer scharfen Konturen verlustig. Lobend hervorzuheben wären nur ein Zug von Temperament, der unverkennbar das Ganze durchweht, die bequeme, wenn auch nicht leichte Spielbarkeit des Klavierparts und die breite Cellokantilene des langsamen Satzes, einer Romanze von stimmungsvoller und klangschöner Art.

284. **E. van der Straeten:** Suite on English Ayres for Violoncello and Pianoforte. op. 15. Verlag: Morrice Musik Publishing Co., London.

Die nicht uninteressante, stellenweise etwas redselig erscheinende Arbeit zerfällt in die üblichen drei Sätze, von denen das Adagio wohl am wirkungsvollsten ist. Ein guter Spieler mit vollem Ton wird dem Stück gewiss manche reizvolle Seite abgewinnen können, wenn auch vom kompositorischen Standpunkt manches unmotiviert erscheinen muss.

285. **Anton Hegner:** Suite für Violoncell und Pianoforte. op. 20. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dankbar für das Streichinstrument geschrieben, sonst aber bedeutungslos.

Hugo Schlemüller.

Digitized by Google



NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1904, No. 18—20. — Aus dem Inhalt der Hefte mögen hervorgehoben werden: Friedrich Spiro: „Musik in Rom", M. Rikoll: „Neue italienische Opern", Arnold Schering: „Italienische Musikliteratur", Arthur Smolian: „Ein deutscher ‚Barbier von Bagdad' aus dem Jahre 1780" (er ist in dem Jahrgang 1780 des von Neese herausgegebenen „Theater-Journals für Deutschland", 15. Stück enthalten), Edgar Istel: „Pfitzneriana", Franz Dubitzky: „Eine vergessene Kunstgattung" (gemeint ist das vom Klavier und einigen anderen Soloinstrumenten [Streicher oder Bläser] begleitete Lied; also eine Verbindung von Kammermusik mit der menschlichen Stimme — ein Gebiet, auf dem sich ja z. B. Beethoven viel betätigt hat); „Antonin Dvořák" (— „keiner von denen, die neue Bahnen einschlugen, kein Prophet, kein Märtyrer seiner Kunst, aber was er der Nachwelt hinterlassen hat, ist wert genug, von allen Musikern des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts gekannt zu werden!").

BAYREUTHER BLÄTTER 1904, 4.—6. Stück. — Robert Petsch liefert in der Abhandlung „Die Kunstlehre der ‚Meistersinger' und Immanuel Kant" ... „Vergleichungen zwischen Kants ästhetischer Hauptschrift und der vollkommensten und reichsten Darlegung der Kunstlehre unseres Meisters, den kunsttheoretischen Abschnitten in den ‚Meistersingern'."

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG (Köln) 1904, No. 9—11. — Theodor Müller-Reuter berichtet hier über „Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht der Genossenschaft deutscher Tonsetzer". „Bram Eldering", den „Meister der Geige", feiert Karl Wolff. Der „Aufruf an die musikalischen Leiter unserer deutschen Bühne" von A. Eccarius-Sieber klingt in die Worte aus: „Pflicht aller, die es mit der Pflege der neudeutschen Kunst ernst meinen, die, Wagners Mahnung: ‚Ehrt eure deutschen Meister' beherzigend, lieber einheimische Werke, wie fremde Produkte fördern, ist es, endlich für Kistler einzutreten und dadurch unserer Zeit, unserem Vaterlande den herben Vorwurf zu ersparen, einen ernsten, genialen urdeutsch empfindenden Künstler übersehen zu haben. Noch ist es Zeit, dem heiss ringenden Komponisten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen." Der Artikel „Das lustige Wien des vorigen Jahrhunderts" von Fr. Katt behandelt den Walzerkönig Johann Strauss. Ein Aufsatz über „Orlando di Lasso" von Wilhelm Fuchs bildet den zweiten Teil der Serie „Musikalische Charakterbilder". Wahre Worte spricht Ludwig Riemann in seinem entrüsteten Artikel „Das Volksurteil im Volkslied-Wettbewerb der ‚Woche'". — Sehr richtig spricht sich Franz Dubitzky aus über „Unwahrheit und Dichtung in der Musikgeschichte"; historisch interessant ist Wilhelm Tapperts Aufsatz „Marschmusik"; aktuell Fr. Katts Abhandlung über „Asiatische Musik".

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 14. — „Franz Mikorey als Symphoniker" von Arthur Seidl — der Aufsatz reiht sich den früheren Seidlschen Ausführungen über Mikorey würdig an. Der Aufsatz „Das Volkslied der Briten" findet seinen Abschluss, M. Kochs „Tonsatzlehre" ihre Fortsetzung. Interessant ist

Digitized by Google

Henry Bordeaux' Novelle „Die Glocken". „Das 275jährige Jubiläum des Musikkollegiums in Winterthur" feiert Oskar Kionka.

— No. 15. — Ausser der Fortsetzung von M. Kochs „Tonsatzlehre" enthält die Nummer einen ausführlichen Aufsatz „Der Entwicklungsgang von Johannes Brahms" von B. Röttgers, den interessanten Artikel „Die Traumtänzerin Madeleine" von Oswald Kühn und eine recht zeitgemässe Abhandlung über das „Theater in Japan" von Hugo Conrat. Aus der letzteren geht hervor, dass die Japaner, die die drehbare Bühne bereits seit 200 Jahren benutzen, wahre Meister in allem Dekorativen sind. Ihre dramatische Literatur dagegen hat sich nur plump und mühsam entwickelt und die Fassung der Stücke steht keineswegs wörtlich fest, sondern ist einer steten Änderung durch die Direktoren und die Schauspieler unterworfen.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1904, No. 8. — Unter dem Titel „Wer kennt den Komponisten" beginnt Hugo Riemann die Besprechung einer Reihe von Tänzen für Streichorchester, Hörner und Klarinetten, die in der Leipziger Thomasschule gefunden wurden und wahre Kabinettsstücke der charakteristischen Tanzmusik des beginnenden 19. Jahrhunderts sind. Nach den Darlegungen Riemanns ist es sehr wahrscheinlich, dass diese Tänze Werke Beethovens sind. A. Tottmann bespricht — „M. Enrico Bossi in Leipzig" — Bossi's „Verlorenes Paradies", in dem er viel deutsches Element, viel Form- und Gedankenverwandtes mit Richard Wagners Denk- und Schaffensweise findet. Hans Schmidkunz bespricht in einem zweiten Kapitel die „Hauptfragen der Musikpädagogik". Ferner behandelt Ernst Rabich in dem Aufsatz „Kirchenmusik und Lehrerbildung" aktuelle Fragen und nimmt in dem Artikel „Händels Messias in neuer Ausgabe" sehr feinsinnig Stellung zu der Chrysanderschen Händelreform. Max Arend knüpft an eine Gluck-Aufführung — „Nochmals Glucks Armida in Halle" — lesenswerte Darlegungen über Beethovens Verhältnis zu den „Klassikern" Haydn und Mozart, als deren dritten er Gluck bezeichnet. Es heisst da u. a.: „Beethoven hat mit Haydn und Mozart nichts anderes zu tun, als dass er in seiner Instrumentalmusik von ihren Formen ausging. Beethovens Kunst aber beschäftigt sich ex professo mit den tiefsten Fragen des Daseins — die von Haydn und Mozart höchstens zufällig gestreift oder zufällig behandelt werden — und seine Arbeit in der Musikgeschichte ist der Versuch, die Grenzen der Musik zu sprengen." Endlich bespricht Egon v. Komorzynski „Josef Reiters Requiem", das er als eine rechte Verbindung klassischen Aufbaus mit romantischer Ausgestaltung bezeichnet.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1904, No. 401. — E. Prout beginnt seine Artikel-Serie „Some forgotten operas" mit einer Studie über Boieldieu's „Jean de Paris". A. E. Keeton liefert einen sehr hübschen Aufsatz über „Mendelssohn" und fasst sein Urteil in den Worten zusammen: „He was a diamond of the first water, albeit so small that the gem owed much of its brilliance to its irreproachable cutting and setting." Eine kleine Analyse „Offenbachs The contes d'Hoffmann" nennt die Musik „extremely light and at times sparkling" und konstatiert den Einfluss von Mozart, Gounod und Berlioz.

ÖSTERREICHISCHE VOLKSZEITUNG (Wien) 1904, No. 123 u. 130. — In Wien hat die Frage nach der Reform der katholischen Kirchenmusik, die im Anschluss an den bekannten Erlass des Papstes erfolgen soll, viel Staub aufgewirbelt. In einer längeren Abhandlung „Zur Kirchenmusikreform" entwickelt Rudolf Glickh ein System der Reform nach cäcilianischen Grundsätzen und verlangt die Entfernung der Messen unserer „Klassiker" aus der Kirche. Ihm tritt Egon von

Digitized by Google

Komorzynski in dem Artikel „Die Zukunft der Wiener Kirchenmusik" scharf entgegen und spricht sich für die unbedingte Beibehaltung der Werke Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts wenigstens in den Wiener Volkskirchen aus.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN 1904, 1. Mai. — Edgar Istel handelt hier über „Jean Jacques Rousseau's musikgeschichtliche Stellung" und lobt dabei besonders dessen selbstlose Parteinahme für Gluck in dem Streit der Gluckisten und der Piccinisten. Rousseau's zwei Bühnenwerke „Devin de village" und „Pygmalion" bezeichnen die Anfänge zweier neuen Gattungen: der komischen Oper und des Melodramas, in dem Streit der „Buffonisten und der Antibuffonisten" stellte er sich auf die Seite der Italiener; sein Dictionnaire de musique war das erste wirklich moderne Musiklexikon. So erwies er, der Dilettant, der Kunst „Dienste, die solche eines halben Dutzends kleinerer Meister nicht aufzuwiegen vermögen; Dienste, die zu unsterblichen Verdiensten wurden —: zeigten sie doch der Kunst neue, aussichtsreiche Wege".

SONNTAGSBEILAGE DER VOSSISCHEN ZEITUNG (Berlin) 1904, No. 15 bis 17. — Alfred Chr. Kalischer verbreitet sich in einer „Hektor Berlioz über L. van Beethoven" betitelten Artikelreihe über die Beethoven-Stellen in „Voyage musical en Allemagne et en Italie" von Berlioz.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1904, No. 6. — Ausser einem beherzigenswerten Artikel „Über die Fermaten-Behandlung im Choral" von C. Mühlfeld enthält das Heft den Vortrag „Die Ausbildung der Lehrer zu Organisten und Chorleitern" von Friedrich Anschütz.

DIE ZEIT (Wien) 1904, No. 500. — „Indianische Musik" von Adalbert Albrecht stellt fest, dass man in Amerika gegenwärtig, namentlich durch die Arbeit der Miss Alice Fletcher, die Lyrik der Rothäute gesammelt hat. Die Musik ist das wichtigste Element im religiösen, sozialen und häuslichen Leben des Indianers; sie vermittelt seinen Verkehr mit dem grossen Geiste. Die Instrumente der Indianer sind die Flöte und die Trommel. Die Harmonie ist ihnen unbekannt. „Ihre Musik ist, gleich der Musik aller Wilden, Ekstase und zieht manche Moderne wohl nur darum an." In neuester Zeit haben die Komponisten Arthur Farwell und Harvey Worthington Loomis begonnen, die indianische Musik künstlerisch zu verwerten.

DER TÜRMER (Stuttgart) 1904, No. 8. — „Glucks Iphigenia auf Tauris" von Alfred Bernhard Marx. — Der Aufsatz nennt die Oper „das reichste aller Werke Glucks" und es heisst in ihm nach gründlicher musikalischer Analyse wie folgt: „Zum drittenmal lässt Gluck in seinen Opern hier die Stimme der Unterirdischen vernehmen. In Alceste ist es das Gefolge des Todesgotts, schauerlich, bleich und bewegungslos, feind dem Leben, nicht feind dem Menschen, selbst dem Mitleid mit Alcestes Jugend und Treue nicht verschlossen. Im Orpheus sind es die trüben Hüterinnen an den Pforten des Hades, die dem eindringenden Helden widerstehen müssen und sich von seinen Klagen zuletzt erweichen lassen. Hier sind es die unerbittlichen Rächerinnen der Blutschuld an der Mutter. Wenn Aischylos sie gleich einer Meute blutlechzender Hündinnen um das Heiligtum herumirren lässt, in dem Orest unnahbar ruht: so sind sie hier bei Gluck die Schar der berufenen Richter und Rächer, und der Mensch findet vor ihnen keinen Schirm, selbst im Todesschlummer nicht".

DEUTSCHE REVUE (Leipzig) 1904, Mai. — Aus „Franz Liszt"-Erinnerungen, die

Digitized by Google

Géza Graf Zichy veröffentlicht, sei die nachfolgende interessante Stelle hervorgehoben. Graf Zichy beschreibt ein Mahl zwischen ihm, Liszt und Volkmann und fährt fort: „Da erhob ich das Glas und trank auf das Wohl meiner beiden Meister, ich schloss mit dem Wunsche, sie möchten sich näher treten zum Heile der Kunst, zum Stolze der Nation. Volkmann blickte mit seinen tiefen, lichtblauen Augen scheinbar kalt und teilnahmslos vor sich hin. Liszt hingegen ergriff freudig bewegt das Glas und sprach: Prosit Volkmann! Die Gläser stiessen aneinander, ein greller, schriller Ton erklang und Liszts Champagnerglas sprang der Länge nach entzwei. Volkmann lächelte höhnisch — diese Szene werde ich nie vergessen. Immer mehr und mehr kam ich in Liszts Bannkreis. Seine unerschöpfliche Herzensgüte, seine Ritterlichkeit, seine angenehme Konversation, die in der angenehmsten Form einen Schatz von Erfahrung und Wissen offenbarte, waren eben einzig. Wäre ich ein Eckermann gewesen, dann hätte ich diese Gespräche zu Papier gebracht".

DER KUNSTWART (Leipzig) 1904, No. 14 und 15. — Enthält „Übungen im Musikhören" (III. Die Variation) von Georg Münzer und „Konzertprogramme" von J. Vianna da Motta.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Berlin) 1904, No. 8. — Friedrich Spiro behandelt „Tschaikowsky's Stellung im internationalen Musikleben", rühmt dabei namentlich die grosse künstlerische Diskretion Tschaikowsky's, die sich in der pathetischen Symphonie, der ein Heldenleben zugrunde liegt, äussert und sagt schliesslich, Tschaikowsky habe der Tonkunst „für eine Weile wiedergegeben, was sie im Zeitalter der beginnenden Musikanarchie schon für immer verloren zu haben schien: Architektur und Poesie". Ausserdem enthält die Nummer den Nekrolog „Josef Rebicek" († 25. März 1904) von Wilhelm Altmann und den Aufsatz „The Janko-Keyboard and Simplification" von G. Scrinzi.

LA RÉVUE (Paris) 1904, No. 7. — Der Artikel „Beethoven chez lui" von Emile Faguet behandelt in sehr interessanter Weise Beethovens Briefe.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Charlottenburg) 1904, No. 18 und 19. — Hugo Conrat liefert eine Abhandlung über „Tanz und Tanzweisen in England im Zeitalter der Königin Elisabeth". Otto Leasmann nennt in seinem Nekrolog „Antonin Dvořák" einen ehrlichen, tapfern und treuen Kämpfer in der Kunst und einen biederen, charaktervollen Mann.



Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Umberto Giordano: „Cotillon", Textbuch von H. Cain nach dem gleichnamigen Drama von H. Cain und E. Daudet, beabsichtigt der Tonsetzer demnächst in Angriff zu nehmen.

Ruggiero Leoncavallo: „Le marchand de masques", lyrische Tragödie in einem Akt von Louis Merlet, soll der Komponist im Verlauf von spätestens zwei Jahren fertigzustellen sich verpflichtet haben.

Jules Massenet: „Ariane" und „Le Pays de Tendre" heissen zwei Opern, an denen der Komponist arbeitet. Beide Textbücher verfasst Catulle Mendès.

Adolf Vogl: „Maja" betitelt sich ein indisches Drama, das von dem Münchener Komponisten als dramatische Dichtung in zwei Aufzügen gedichtet und in Musik gesetzt wurde. Das Werk wird seine Uraufführung am Kgl. Hoftheater zu Stuttgart erleben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Die diesjährigen Bühnenfestspiele (zwei Aufführungen des „Ring" vom 25. bis 28. Juli und 14. bis 17. August, sieben des „Parsifal" am 23. und Juli, 5., 7., 8., 11. und 20. August, und fünf des „Tannhäuser" am 22. Juli, 1., 4., 12. und 19. August) stehen unter der Orchesterleitung von Hans Richter, Karl Muck und Siegfried Wagner, als Reservekapellmeister werden Franz Beidler und Michael Balling genannt. Als Solorepetitoren und musikalische Assistenz auf der Bühne fungieren u. a. Balling, Beidler, Hugo Kirchner, Julius Prüwer, Leopold Reichwein, Eduard Reuss. Die Regie führt Ernst Braunschweig, Regisseur der Kgl. Hofoper-Berlin. Das technische Personal leitet, wie immer, Friedrich Kranich-Darmstadt. Die Dekorationen und Kostüme zu „Parsifal" sind von Paul v. Joukowsky, die zum „Ring" von Professor Brückner-Koburg, bzw. Hans Thoma und Arpad Schmidhammer, die zum „Tannhäuser" von Brückner bzw. Prof. Josef Flüggen-München. — Als Solisten sind tätig im „Tannhäuser": Paul Knüpfer-Berlin und Dr. Felix v. Kraus-Leipzig (Landgraf), Fritz Rémond-Karlsruhe und Desider Matray-Nowak-Breslau (Tannhäuser), Clarence Whitehill-Köln, Theodor Bertram, Dr. Konrad v. Zawilowski-Wien (Wolfram), Josef Thyssen-Hamburg (Walther), Robert vom Scheidt-Hamburg (Biterolf), Dr. Briesemeister-Prag (Heinrich), Katharina Fleischer-Edel-Hamburg (Elisabeth), Luise Grandjean-Paris (Venus), Gertrude Foerstel-Prag (Hirt). Den „Tanz der Grazien" wird Isadora Duncan leiten. Im übrigen werden noch 33 Balletkünstlerinnen aus Berlin, Hamburg und Wien mitwirken. — Im „Parsifal" treten auf: Dr. Alfred v. Bary-Dresden und Fritz Rémond in der Titelrolle, Ellen Gulbranson und Marie Wittich als Kundry, Felix v. Kraus und Knüpfer als Gurnemanz, Bertram und Perron als Amfortas, Friedrichs und Eduard Nawiasky-Braunschweig als Klingsor, v. Kraus und Knüpfer als Titurel, Josef Thyssen, Alois Hadwiger-Graz und Carl Leidström-Stockholm als Ritter, Olga Klupp-Karlsruhe, Hermine Kittel-Wien, Willy Birkenfeld-Breslau

Digitized by Google

und Hans Breuer-Wien als Knappen. — Im „Ring“ wird Bertram den Wotan und Wanderer, Dr. Briesemeister den Loge, Breuer den Mime, Luise Reuss-Belce die Fricka verkörpern. Nawiasky ist für den Alberich, Elmblad für den Fafner, Richard Mayr für den Fasolt, Whitehill für den Donner, Hadwiger und Rémond für den Froh ausersehen. Die Freia ist Frl. Klupp-Karlsruhe, die Erda Ottilie Metzger-Hamburg übertragen. Ernst Kraus wird den Siegfried singen, als Sieglinde ist Marie Wittich, als Brünnhilde Ellen Gulbranson bestimmt. Die Waltraute-Partie ist Luise Geller-Wolter-Berlin zugewiesen worden, die Gutrune Frau Fleischer-Edel. Whitehill gibt den Gunther, Mayr den Hagen, Emilie Feuge-Gleiss-Dessau das Waldvöglein. — Die Choristen, ca. 50 Damen und 50 Herren sind zumeist aus Berlin, Schwerin, Hamburg, Karlsruhe, Hannover.

KONZERTE

Berlin: Richard Strauss' „Sinfonia Domestica“, die bis jetzt nur in New York und Frankfurt aufgeführt wurde, wird in einem der Philharmonischen Konzerte unter Arthur Nikisch zu Gehör gebracht werden.

Middelburg: Der Gesangverein „Tot Oefening en Uitspanning“ beging am 3. und 4. Juni die Feier seines 70jährigen Bestehens, verbunden mit dem 25jährigen Amtsjubiläum seines Dirigenten Johann Cleuver, mit einem zweitägigen, glänzend verlaufenen Musikfest. Der erste Tag brachte Mendelssohns Elias, der zweite Bachs Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“ für Doppelchor und Orchester, Quartette von Brahms für vier Solostimmen und Klavier, Variationen über den St. Antoni Choral für Orchester von Brahms, Spanisches Liederspiel von Schumann, einzelne Teile aus Wagners „Meistersinger“ und zum Schluss Beethovens „Neunte“. Solisten waren das Berliner Vokal-Quartett Jeanette Grumbacher de Jong, Julia Culp, Ludwig Hess und Arthur van Eweyk.

Sonderburg und Apenrade: Der Oktober 1903 gegründete Musikverein zu Sonderburg brachte im vergangenen Winter unter Leitung von Dr. Hermann Stephani Haydns „Schöpfung“ und Händels „Judas Makkabäus“ zur Aufführung. Der Erfolg führte zu einer Wiederholung des „Makkabäus“ in Apenrade. In beiden Städten handelt es sich um die überhaupt erste Aufführung eines Oratoriums.

Stettin: Das Riemann-Konservatorium veranstaltete während der Monate April—Juni 1904 drei Vorträge über das Thema „Wie hören wir Musik“ (Direktor Berthold Knetsch) und fünf Vorträge über das Thema „Geschichtliche Entwicklung der Violinsonate von ihren ersten Anfängen an bis heute“ (chronologisch geordnete praktische Vorführung von insgesamt 17 die verschiedenen Entwicklungsperioden und ihre Meister charakterisierenden Sonaten für Violine mit Klavier, ausgeführt von Rudolf Melzer, Lehrer für Violinspiel am Riemann-Konservatorium, unter Mitwirkung anderer Lehrkräfte und verbunden mit historischen und ästhetischen Erläuterungen seitens des Direktors Knetsch).

TAGESCHRONIK

Die neue Opernbühne in Berlin, das „National-Theater“ am Weinbergsweg, wird seine Pforten am 1. September mit der „Hochzeit des Figaro“ eröffnen.

Der französische Minister für Unterricht und die schönen Künste erlässt ein Preisausschreiben für eine Oper. Allerdings beträgt der Preis für den

Digitized by Google

Komponisten nur 2500 Franc, es werden aber gleichzeitig 10000 Franc für die Aufführung der prämiierten Oper im Théâtre lyrique zur Verfügung gestellt. Es handelt sich bei diesem Wettbewerb um die Schaffung einer zweiaktigen lyrischen Oper, zu der ein Libretto „La Pupille de Figaro" von Henri Faure bereits vorliegt. Dieses ist in vielen Exemplaren auf Staatskosten gedruckt und wird den sich meldenden Bewerbern kostenlos zugestellt. Es ist übrigens nicht Bedingung, dass die sich um diesen Preis bewerbenden Konkurrenten gerade dieses Libretto vertonen. Es ist auch gestattet, ein anderes Textbuch zu benutzen, vorausgesetzt, dass der Bewerber den sonstigen Bedingungen des Preisausschreibens entspricht. Einzelheiten erfährt man durch die „Direction des beaux arts", bureau des théâtres, 1 rue de Valois, Paris.

Die Internationale Musikgesellschaft, die unter der Leitung eines aus den Herren Professor Dr. Hermann Kretzschmar-Berlin, Dr. Max Seiffert-Berlin und der Firma Breitkopf & Härtel-Leipzig gebildeten Präsidiums besteht, hält am 30. September und 1. Oktober d. J. in der Gutenberghalle des Deutschen Buchgewerbehauses zu Leipzig den ersten Kongress mit folgender Tagesordnung ab: 1. Bericht über die erfolgten Arbeiten zur Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft. 2. Bestätigung der vom Präsidium im Februar 1904 angenommenen neuen Satzungen, eventuell Gründung einer neuen Gesellschaft auf Grund dieser Satzungen. 3. Vorträge und Debatten.

In Kopenhagen hat sich ein Tonkünstlerverein gegründet, der in jeder Hinsicht die Interessen der dänischen Musiker vertreten soll. Der Verein (Vorsitzender: Prof. Otto Malling), gliedert sich in die Gruppen: Komponisten, Instrumentalisten, Sänger, Pädagogen und Musikschriftsteller.

Im Reichsarchiv zu Christiania sind Bruchstücke altnorwegischer Kirchenmusik gefunden worden, deren Alter bis in die Wikingerzeit reichen soll. Die Schriftproben stammen aus dem 9. bis 14. Jahrhundert.

Der Generalintendant des Karlsruher Hoftheaters, Dr. Albert Bürklin, hat die erbetene Entlassung aus seinem Amt vom Grossherzog bewilligt bekommen.

Der Komponist Prof. Philipp Rüfer feierte am 7. Juni seinen 60. Geburtstag.

In Detmold wurde auf dem Theaterplatz das von Prof. Hoelbe-Dresden geschaffene Lortzing-Denkmal enthüllt. Die Festrede hielt Prof. Thorbecke.

Dem Liederkomponisten Friedrich Wilhelm Kücken (geb. 1810), Hofkapellmeister in Stuttgart, soll in seinem Geburtsort Bleckede, Regierungsbezirk Lüneburg, ein Denkmal errichtet werden. Die Grundsteinlegung fand am 5. Juni d. J. dort gelegentlich eines Sängerfestes statt.

Am 13. Juni fand auf dem Zentralfriedhof zu Wien die Beisetzung der Überreste Johann Strauss' Vater, Josef Lanners, und seines Sohnes August Josef Lanner in der Abteilung der Ehrengräber und die Enthüllung der Grabdenkmäler statt.

Der Komponist und Dirigent Carl Hirsch in Elberfeld, der kürzlich sein silbernes Dirigenten-Jubiläum feierte, ist vom König von Preussen mit dem Titel „Königlicher Musikdirektor" ausgezeichnet worden.

Herr Eduard Reuss-Dresden bittet uns mitzuteilen dass Herrn Jean Chantavoine („Die Musik" Jahrg. III, Heft 16) mit seiner Bemerkung, den Lisztforschern sei das Vorhandensein der Partitur zu „Don Sanche" unbekannt geblieben, ein Irrtum unterlaufen ist, da Herr Reuss bereits in den „Bayreuther Blättern" 1900 III./V. Stück die Existenz der Partitur festgestellt hat.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

STUTTGART: Gerade der Ausgang der Spielzeit hat uns noch Wichtiges gebracht. Die Darstellung des Rings, der überwiegend mit eigenen Kräften durchgeführt wurde, legte rühmliches Zeugnis ab von der Leistungsfähigkeit unserer Hofbühne; ungekürzte Aufführungen werden seit Obrist eingehalten. Pohligs Anteil am Musikalischen verdient an erster Stelle hervorgehoben zu werden. Die Neuheit: „Das war ich" von Blech (Text von Batka) konnte ich leider nicht mehr anhören. Dagegen wurde mir noch der Genuss der drei ersten Corregidoraufführungen zuteil; im ganzen sind es deren bis jetzt sechs. Wenn Wolfs Oper in Stuttgart ein verstehendes Publikum findet, könnten scheinbare Misserfolge anderswo nicht am öffentlichen Unverständnis liegen? Endlich einmal zeichnet sich Schwabens Hauptstadt durch ein unerschrocken vorangehendes Urteil aus! Dr. K. Grunsky.

WEIMAR: Als harmonischer Nachklang zur 40. Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in Frankfurt a. M. fand in Ilm-Athen am 9. und 10. Juni eine Corneliusfeier statt, deren Hauptzweck war, die beiden Meisterwerke des Dichterkomponisten, den „Cid" und den „Barbier von Bagdad" nach der Originalpartitur zu neuem Leben zu erwecken. Hässliche Intrigen sowie die Bevormundung und Verständnislosigkeit des Publikums bereiteten dem „Barbier" bei der Erstaufführung am 15. Dezember 1858 unter der Leitung Franz Liszts einen ehrenvollen Durchfall. Liszt nahm seine Entlassung und Cornelius ärgerte seine Feinde durch eine mit lachendem Gesicht zur Schau getragene scheinbare Gleichgültigkeit. Besser nahm man seinen im Jahre 1865 am 22. Mai unter Leitung Stöhrs aufgeführten „Cid" auf. Die Lebensfähigkeit des „Cid" war von kurzer Dauer, und wenn das Werk auch hier und da seine Auferstehung feierte, so blieb es dennoch eine musikalische Eintagsfliege. Felix Mottl überarbeitete später den „Barbier" für Karlsruhe und Levi den „Cid" für München. Nur in diesen Bearbeitungen haben wir bis jetzt diese beiden Werke gehört. Max Hasse, der als Musikschriftsteller und Komponist in Magdeburg lebt und durch die Gunlödbearbeitung seiner Zeit der Cornelius-Sache näher getreten ist, hat die Initiative ergriffen und Herrn Generalintendanten von Vignau für die Wiedererweckung der beiden Kinder der Cornelius'schen Muse in der Originalgestalt zu interessieren gewusst. Dank ihm dafür. Das Weimarische Hoftheater hat mit dieser Tat eine Ehrenpflicht erfüllt, die man dem Meister schuldig war. Leise Zweifel, die man in die Brauchbarkeit der beiden Originalpartituren setzte, sind nach glänzend vollbrachter Tat völlig geschwunden und die Frage, warum die Werke überarbeitet worden sind, drängt sich unwillkürlich auf. Zugegeben, dass im Cid, beeinflusst durch den Genius Wagner, die orchestralen Mittel manchmal zu aufdringlich behandelt sind und die Singstimme teilweise gedeckt wird, so ist dies meiner Meinung nach kein Grund zur Umarbeitung. Zugegeben mag weiter werden, dass die äusserst geschickte Umarbeitung Levis vom praktischen Standpunkt manches zum Vorteil des Werkes stempelte; der originale Charakter des Schöpfers wird aber durch derartige gewollte Verbesserungen entschieden verwischt. Ganz ähnliches lässt sich von der Bearbeitung Mottls sagen, nur dass man hier noch weniger den Grund einer solchen einsieht. Wenn man ein Werk durch Surrogate oder Extraktionen erst genussfähig machen muss, um es einer Zeit- und Geschmacksrichtung anzupassen, so

Digitized by Google

verliert es das historische Interesse und gibt im günstigsten Falle eine Kopie. Ich bin weit davon entfernt, die beiden Bearbeiter anzugreifen, um so mehr, als durch sie das Interesse an beiden Werken wach gehalten wurde. Die beiden Aufführungen haben uns jedoch zur Evidenz bewiesen, dass auch ein lebensfähiger Keim in der Urgestaltung der beiden Werke steckt. Nur müssen sie dem Publikum oft genug vorgeführt werden, damit es die Schönheiten findet; denn der Mensch muss zur Kunst erzogen werden. Die rege Teilnahme bewies das Interesse an der Corneliusfeier, und das ist schon ein Fortschritt. Lange vor Beginn der Vorstellung sah man vor dem Theater in den Gängen (Foyer zu sagen wäre Beleidigung) eifrigst sprechende und gestikulierende Menschen. Hie Originalpartitur — hie Bearbeitung! — Zahlreiche Vertreter der musikalischen Welt sowie Verehrer und Freunde des grossen Künstlers hatten sich zu dieser eigenartigen Feier eingefunden: auch der Bruder, der Sohn und die Tochter des Dichterkomponisten wohnten dem Feste bei. Der erste Tag brachte uns den „Cid". Ein von Paul Heyse stimmungsvoll gedichteter und von Frl. Schiffel mit grosser Wärme gesprochener Prolog leitete die Feier ein. Inmitten von Blattpflanzen erhob sich die Büste des Meisters. Feierliche Trompetenfanfaren, die dem Cid (III. Akt Siegesmotiv) entnommen waren, eröffneten und schlossen den Prolog. Kräftig begann die schwungvolle Ouvertüre. Das Interesse der Festbesucher steigerte sich von Szene zu Szene, von Akt zu Akt, so dass am Schluss der Oper warmer aufrichtiger Beifall erscholl. Die Aufführung selbst war vorzüglich. Frau Krzyzanowski-Doxat war eine stimmlich und darstellerisch gleich vorzügliche Chimene und Herr Gmür bot als Cid in jeder Beziehung eine Prachtleistung. Die vielen und schwierigen Chöre klappten trefflich, und das Orchester, das mit den schlechten und fehlerhaften Stimmen seine liebe Not hatte, spielte ausgezeichnet. Die Behandlung des Orchesters ist nicht immer eine glückliche, da es gegen die Singstimmen oft zu dominierend auftritt; im grossen Ganzen ist jedoch die Instrumentation sehr wirkungsvoll. Die Singstimmen liegen fortwährend ziemlich hoch, was der Verbreitung des Werkes wohl auch mit hinderlich war. In der formalen Behandlung spürte man überall den gewandten Musiker, der die geschlossenen klassischen Formen beibehält. Interessant ist in dieser Beziehung eine Stelle aus einem an das berühmte Sängerpaar Milde gerichteten Schreiben, weil sie uns mit der künstlerischen Grundanschauung des Meisters bekannt macht. Es heisst darin: „Ich bin stolz auf meine Form; bei dem geschlossensten dramatischen Gesang dennoch alle Rede und Gegenrede zu geschlossenen Musikstücken zu gestalten, wobei durchgehend die wirkende Melodie in den Mund des Sängers gelegt ist — nicht die uferlose Allmelodie aus „Tristan", die ich nimmer nachahmen werde." Trotzdem der Cid eine Reihe prächtiger Momente enthält (Ensemble zwischen Chimene, Cid und König I. Akt, Vaterunser im II. Akt, Siegesmarsch im III. Akt usw.) ist kaum anzunehmen, dass das Werk sich dauernd im Spielplan einbürgern wird. Die Handlung des Werkes ist eine zu dürftige. Dramatisch bewegte Handlung ist der Lebensnerv eines Bühnenwerkes und stockt diese auch einmal, so muss die elementare Kraft überzeugenden Ausdrucks an deren Stelle treten. Diese Kraft fehlt jedoch Cornelius. Weit mehr liegt ihm das heiter Natürliche. Für komische Situationen ist das Talent des Meisters wie geschaffen; dies sehen wir am besten aus seinem „Barbier von Bagdad". Dieses Werk, das den zweiten Tag der Festaufführung bildete, ist ein Geschenk, wie es die heitere Muse ihrem Liebling nur einmal in den Schoss legt. War der Beifall am ersten Tage warm, so war er beim „Barbier" begeistert. Ein wahrer Festjubel durchbrauste am Schluss der Aufführung das vollbesetzte Haus, das die Hauptdarsteller, Hofkapellmeister Krzyzanowski und endlich den Sohn des Meisters, Herrn Professor Carl Cornelius an die Rampen rief. Herr Gmür schuf als „Barbier" ein Kabinettstück. Einen besseren Vertreter des geschwätzigen Alten dürfte es nicht so leicht wieder geben.

Digitized by Google

Unterstützt wurde er trefflichst durch Kammersänger Sommer aus Berlin als Nureddin, Frl. vom Scheidt als Margiana und Frl. Saak als Bostana. Orchester und Chor waren auch an diesem Abend vorzüglich. Wenn auch die Handlung in diesem Werke im Grunde genommen ebenfalls ziemlich dürftig ist, so genügt vor allem die Figur dieses Prachtkerls von einem Barbier, um dem Werke ein dauerndes Leben zu wünschen. Die flüssige originelle Dichtung, der prickelnde Rhythmus, die quellende Melodik und endlich die dezente und charakteristische Instrumentation stempeln das Ganze zu einem Meisterwerk allerersten Ranges. Ein flottes und lustiges Musikstück ist die bisher so gut wie unbekannt gebliebene Ouvertüre in h-moll mit ihrem drolligen Schluss. Dem Werke ist von ganzem Herzen die weiteste Verbreitung zu wünschen. Möge es sich jede Theaterleitung zur Ehre rechnen, dem drolligen Kauz von Barbier eine dauernde Heimstätte zu sichern. Von den ersten Darstellern dieser beiden Meisterwerke leben noch Frau von Milde (Margiana und Chimene) und Herr Knopp (König), die als Ehrengäste den Aufführungen beiwohnten. Welche Genugtuung und Freude mag es diesen beiden Künstlern bereitet haben, den von Wolken verdunkelten Stern Cornelius' im neuen Lichte erstrahlen zu sehen. Das Weimarische Hoftheater aber kann den vielen Ruhmesblättern grosser Taten ein neues hinzufügen. Carl Rorich.

KONZERT

BERN: Mit einem grossen Konzert der zu einem gemischten Chor von sehr bedeutender Klangfülle zusammengetretenen Gesangvereine Cäcilienverein und Liedertafel fand die diesjährige Konzert-Saison ihren Abschluss. Zur Aufführung gelangten Schumanns „Szenen aus Faust" in vortrefflicher Ausführung. Unter den Solisten ragten besonders hervor der Karlsruher Bariton Haas und Mary Münchhoff aus Berlin. Die Abonnementskonzerte der Musikgesellschaft brachten zum ersten Male ein Orchesterwerk von Richard Strauss, nämlich „Don Juan". Bemerkenswert war die Tendenz des Leiters Dr. Karl Munzinger, den Programmen einen möglichst einheitlichen Charakter zu geben; so hatten wir einen Schumann-Abend, ein Programm mit den Namen Haydn, Méhul, Mozart, ein anderes mit Berlioz und Tschaikowsky. An bedeutenden Solisten seien genannt Artur Schnabel (Klavier), Jean Gérardy (Violoncello), Nina Faliero (Sopran) und Hans Giessen (Tenor). Erwähnenswert dürfte auch sein, dass im Weihnachtskonzert des „Cäcilienvereins" zum ersten Male ein Werk von Bruckner, das Tedeum, mit grossem Erfolg aufgeführt wurde. Die grossen Symphoniekonzerte fanden im neuen Stadttheater statt.
G. Bundi.

BRÜSSEL: Das fünfte Konzert Ysaye gestaltete sich zu einem grossartigen Triumph für Eugène Ysaye, der in unbeschreiblich schöner Weise die Konzerte von Bach e-moll, Beethoven und eine Symphonie für Orchester und Violine von Vreuls, einem in Paris lebenden Belgier, spielte. Crickboom, der famose Schüler Ysaye's (der seine Stelle als Direktor der Konservatoriums in Barcelona aufgegeben hat und wieder nach Brüssel übergesiedelt ist), dirigierte das Orchester und erwies sich sowohl mit der zu Anfang gespielten Ouvertüre aus der h-moll Suite von Bach wie in der Begleitung der Konzerte als ein sehr begabter und feinsinniger Kapellmeister. Im letzten Konzert Crickboom errang Edouard Risler mit Beethovens Sonate op. 111 und dann mit Crickboom in der Kreutzersonate einen unbestrittenen Erfolg. Frau Brema bewies in einem Liederabend, dass sie noch immer im Vollbesitz ihrer schönen Stimmmittel ist. Ihre temperamentvollen Vorträge wurden sehr bejubelt. Der mitwirkende Baritonist Francis Braun imponierte durch seine prachtvolle Stimme. Felix Welcker.

DORTMUND: Mit einigen bedeutungsvollen Konzerten ist die heurige Saison nun beendet. Zum Besten der Pensionskasse des Philharmonischen Orchesters verhalf

Digitized by Google

der Chor des Konservatoriums dem „Requiem“ von Verdi unter Holtschneiders sicherer Leitung zu einer lobenswerten Aufführung, indem die Chöre klangvoll wirkten und die Solopartieen bei Frau Cahnbley-Hinken, Frl. Grafe und den Herren Bruns und Böpple in guten Händen lagen. Das Orchester bot Beethovens „Neunte“ mit denselben Vokal-Kräften. Sie fand unter Hüttner eine genussreiche Wiedergabe. Im Schlusskonzert des Musikvereins fand das Werk des französischen Komponisten Doret „Die sieben Worte des Erlösers“ seine Erstaufführung in Deutschland. Das Vorwiegen der Klangtechnik bei der unverkennbaren Neigung des Komponisten zur modernen Tonmalerei mutet einen deutschen Hörer fremd an, zumal ihm die Passionsmusik unserer Meister zu tief im Ohr und Gedächtnis wurzelt. Da zudem die Solisten, Herr Kordewan-Berlin und Frau Hiller-Köln, ihre Partie nur unvollkommen bewältigten, so konnte das Werk trotz der Sicherheit und Schlagfertigkeit der Chöre und des Orchesters unter Janssens Leitung nicht erheben, weil es das religiöse Gefühl im Herzen nicht auslöste. Lamond spielte Liszts Es-dur Konzert und verschiedene Soli mit ebenso viel Zartheit und Anmut, wie geistiger Schwerkraft des Empfindens, und Janssen verhalf Brahms' F-dur Symphonie zu einer schwungvollen Auferstehung. Paul Scheinpflug führte uns an einem ihm gewidmeten Abend sein vom Tonkünstlerfest in Basel her bekanntes E-dur Konzert vor, in dem er sich als warmblütiger Musiker betätigt. In „Worpswede“, Stimmungen aus Niedersachsen für mittlere Singstimme, Violine, engl. Horn (Viola) und Klavier hat er mit Glück die Einsamkeit dieses stillen, braunen Landes erfasst und musikalisch gezeichnet. Um die Wiedergabe machten sich der Baritonist Schleicher-Bremen und unser Konservatoriums-Quartett recht verdient. Bedeutungsvoll hob sich das Konzert des Lehrer-Gesangvereins hervor unter seinem neuen vielseitigen Leiter, Musikdirektor Laugs. Stimmungsvoll wurden einige seiner Lieder von Frau Launhardt-Arnoldi vorgetragen; als begabter Pianist zeigte er sich in Liszts „Phantasie über ungarische Volksweisen“, und in einer Reihe von Volks- und Kunstgesängen bekundete er seine Überlegenheit auf dem Gebiet der Leitung des Männergesanges. In einem vom hiesigen Zweigverein des roten Kreuzes zum Besten der Truppen in Südwest-Afrika veranstalteten Orgelkonzert zeichnete sich die Wiedergabe des g-moll Konzerts von Rheinberger durch pikante Registrierung und klares Spiel seitens des Herrn Holtschneider aus. Frau Dr. Elbers-Düsseldorf bereicherte das Konzert durch den Vortrag einiger Arien und Gesänge von Händel und Brahms.

Heinrich Bülle.

LEIPZIG: Der letzte Monat hat noch nach Schluss der eigentlichen Konzertsaison einige grössere Musikaufführungen vorwiegend festlichen Charakters gebracht und zwischen diesen ein Orgelkonzert des seinerzeit am hiesigen kgl. Konservatorium durch Prof. Homeyer vorgebildeten, sehr tüchtigen Organisten Emanuel Nowotny. Ein Extra-Gewandhauskonzert mit ziemlich stereotypem Festprogramm (dritte Leonorenouvertüre, d-moll Symphonie von Schumann, Les Préludes, Tannhäuser-Ouvertüre und Gesangvorträge von Helene Staegemann) wurde seitens der Stadt den Teilnehmern am Kongress für innere Medizin dargeboten, — zu wohltätigem Zweck führten die von Gustav Wohlgemuth geleiteten Vereine „Leipziger Männerchor“ und „Leipziger Singakademie“ unter solistischer Mitwirkung der Damen Emma Rückbeil-Hiller, Wanda Gaehde, und der Herren Emil Pinks und Alfred Kase zweimal Ernst H. Seyffardts stimmungsreiche und patriotisch wirksame Konzertkantate „Aus Deutschlands grosser Zeit“ auf. Bedeutsamer aber, als diese Veranstaltungen wirkten ein Festaktus und zwei Konzerte in der Thomaskirche, mit denen Leipzigs ruhmreicher Riedel-Verein den Abschluss einer fünfzigjährigen, wahrhaft kunstverdienstlichen Konzerttätigkeit feierte. Der Festaktus, der viel dankbares Rückerinnern an den vortrefflichen Carl Riedel und an die Bemühungen der seitherigen Leiter und Förderer des Vereins, sowie herzlichste Glück- und Segenswünsche für den

Digitized by Google

jubilierenden Verein brachte, gipfelte in der Darbietung einer von Bildhauer Adolf Lehnert modellierten und mit dazugehörigem Marmorpostament von Mitgliedern und Freunden des Vereins gestifteten Marmorbüste Carl Riedels an den Rat der Stadt und in der dankbaren Entgegennahme des schönen Denkmals, das im städtischen Museum Platz finden soll. Das sehr schön gelingende erste Festkonzert gab gleichsam ein Bild von der Entwicklung der evangelischen Kirchenchormusik, indem als Hauptnummern sich ein alter Choralsatz von Hans Leo Hassler, eine sehr ausdrucksreiche und von Johanna Dietz schön vorgetragene Solokantate für Sopran mit Streichinstrumenten und Continuo von Franz Tunder, die Motette für Soli und Doppelchor „Singet dem Herrn ein neues Lied" von Joh. Seb. Bach, den doppelchörigen Psalm „Richte mich Gott und führe meine Sache" von Felix Mendelssohn-Bartholdy und die achtstimmigen „Fest- und Gedenksprüche" von Johannes Brahms aneinanderreihten, zwischen die Sologesänge von Hugo Wolf und Georg Göhler und ein sehr schöner Vortrag der Bachschen Orgel-Tokkata in d-moll durch Prof. Homeyer eingefügt waren. Zu einer grossen, wahrhaft idealen Kunsttat wurde aber das zweite Festkonzert, das einer nahezu ganz vollständigen Aufführung des Oratoriums „Christus" von Franz Liszt galt. Unter vortrefflicher gesangsolistischer Mitwirkung von Johanna Dietz, Luise Geller, Emil Pinks und Karl Scheidemantel und mit feinkünstlerischer instrumentaler Unterstützung durch Prof. Homeyer (Orgel) und das Gewandhausorchester brachten Dr. Georg Göhler und der Riedel-Verein die monumentale Schöpfung des mit der Geschichte des Riedel-Vereins eng verwachsenen Meisters Liszt mit so vollkommener Schönheit und so ekstatischer Inbrunst und Begeisterung zur Wiedergabe, dass die Hörenden ob staunendem Bewundern und andachtsvoller Ergriffenheit die ungewöhnlich lange Dauer des Konzertes (nahezu $3^1/_8$ Stunde) kaum spürten, sondern die Thomaskirche mit dem erhabenen Gefühl verliessen, Mitteilnehmer einer wahrhaft inspirierten Kunstfeier gewesen zu sein. So begleiten denn die aufrichtigsten Wünsche vieler den Riedel-Verein in das zweite halbe Jahrhundert seines Wirkens, das, nach den warmherzigen Worten des Vereinsdirigenten Dr. Göhler, „im Geiste Lisztscher Kunstpflege aller edelsten Kunst ohne irgendwelche Parteilichkeit und ganz um ihrer selbst willen" gelten soll. Mit einem Hinweis darauf, dass in der Johanniskirche noch eine Aufführung von Albert Beckers Oratorium „Selig aus Gnade" — im Bach-Verein aber noch eine Kammermusik-Matinee mit h-moll-Suite für Flöte, Streichinstrumente und Cembalo, Solokantate: „Weichet nur, betrübte Schatten" und zweitem brandenburgischen Konzert des Altmeisters bevorstehen, seien die Berichte über die Leipziger Konzertsaison 1903—1904 nunmehr zum Abschluss gebracht. Arthur Smolian.

LÜBECK: Die bedeutsamste Novität boten unsere unter der Leitung von Herrn Afferni stehenden Symphoniekonzerte in Richard Strauss' „Also sprach Zarathustra". Von den Solisten hinterliessen Frau Carreño, Frau Herzog sowie die Herrn Pugno und Marteau den nachhaltigsten Eindruck. Professor Nikisch dirigierte die h-moll Symphonie von Tschaikowsky. Ein Konzert des Winderstein-Orchesters verschaffte uns die Bekanntschaft von Hugo Wolfs „Penthesilea", deren letzter Satz allerdings auf Widerspruch stiess. Die unter Prof. Spengel-Hamburg stehende Singakademie brachte die „Jahreszeiten", „Saul" von Händel-Chrysander und Bachs „Johannespassion". Wachsender Anteilnahme erfreuten sich die ausschliesslich Beethoven gewidmeten Violin-Sonatenabende des Künstlerpaares Afferni. Auch die Kammermusikabende von Frl. Herrmann erwiesen sich wieder als künstlerisch bedeutungsvoll. Der „Vereinigung für kirchlichen Chorgesang" verdankten wir einen Bach-Abend, der trotz des billigen Eintrittsgeldes von zehn Pfennigen zu den gelungensten Aufführungen zählte. Von den wenigen Solistenkonzerten verdient die für Max Reger reservierte Matinee des Orgelvirtuosen Dr. Dettmer aus Quakenbrück besondere Erwähnung. Der „veri dilettanti e conoscitori di musica",

Digitized by Google

um mit Boccherini zu reden, offenbarte sich als ein hochbedeutender Künstler, der Regers d-moll Sonate technisch und musikalisch unübertrefflich wiedergab. Dass der in seinen Ausdrucksmitteln urwüchsige Bayer unter den Freunden des Orgelspieles festen Fuss fasste, ist neben Dr. Dettmer auch auf das Konto unseres trefflichen Domorganisten Herrn Ley zu schreiben. J. Hennings.

MARBURG a. d. Lahn: Im Mittelpunkt des Musiklebens standen auch dies Jahr die Konzerte des „Akademischen Konzertvereins" unter seinem verdienten Leiter, Prof. Gustav Jenner. Die Hauptschwierigkeit bietet das schwache, wenig geschulte Orchester, so dass das erste Konzert unter einer schwerfälligen Wiedergabe der Mozartschen Jupiter-Symphonie zu leiden hatte. Gabriele Wietrowetz spielte das Konzert in g-moll und die ungarischen Tänze von Brahms mit gutem Erfolg. — Einen bedeutend höheren Genuss bedeutete das letzte Orchesterkonzert, an dem Schumanns „Paradies und die Peri" aufgeführt wurde. Das Hauptverdienst gebührt Frau Rückbeil-Hiller aus Stuttgart für ihre in jedem Betracht ausgezeichnete Leistung als Peri. Agnes Leydhecker-Berlin (Alt) und Prof. Freytag-Besser-Stuttgart (Bass) waren tüchtig, Willy Schmidt-Frankfurt als Evangelist dagegen gesanglich nicht ausreichend. Der Chor unter Prof. Jenner hielt sich wacker. — Bernhard Stavenhagen bewies in einem andern Konzert des Akademischen Konzertvereins seine reife Künstlerschaft an Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt. — Die Kammermusik wurde in diesem Winter überreichlich gepflegt. Zunächst in zwei Veranstaltungen des Konzertvereins vom Joachim-Quartett und vom Frankfurter Heermann-Quartett. Über die vollendete Meisterschaft des Joachimquartetts (Mozart C-dur, Schubert d-moll, Beethoven Es-dur) ist kein Wort begeisterten Entzückens zu viel. Nicht auf gleicher Höhe, obschon ganz ausgezeichnet war das Spiel der Frankfurter (Mozart d-moll, Beethoven C-dur und Verdi's Quartett). — Ferner gaben die Frankfurter Herren Bruck, Ratzka, Lembcke, Beyer-Haué vier Kammermusik-Abende. Sie spielten fast ausschliesslich klassische Musik. Sie sind tüchtige Musiker, überragen jedoch nicht ein gutes Mittelmass. Ihr Klavierpartner Georg Adler verdient lobende Erwähnung. — Der Trioabend, an dem Prof. Jenner, Adolf Rebner und Johannes Hegar Schuberts Trio op. 99 und Schumanns d-moll Trio gut zu Gehör brachten, nahm einen günstigen Verlauf. Rebners geist- und kraftvollem Spiel gebührt hohe Anerkennung. Die einheimische Sopranistin Mimie Wittichen sang schottische Lieder von Beethoven. Sie hat ein hübsches Talent, ist aber gesangstechnisch noch unfertig. — Alexander Petschnikoff gab willkommene Gelegenheit, die enorme Fülle seines Tones und seine technische Vollendung in seinem männlich-edlen Spiel zu bewundern bei der d-moll Sonate von Brahms und dem zweiten Konzert von Wieniawski. Sein eigner „Russischer Tanz" hat nur Verblüffungswert. Dagegen enttäuschte die unausgeglichene Stimme der Frau Cassie Helmrich-Hofmeister in Liedern von A. Bungert, Schubert, Richard Strauss; ihr Vortrag ist durchdacht. Hermann Zilcher zeigte sich als feinen Geist in der Klavierbegleitung. — Irma Sänger-Sethe ist die hervorragendste Geigerin, die Marburg in den letzten Jahren gehört hat. Mozarts Es-dur Konzert und Schuberts Rondo in d-moll spielte sie mustergültig. Ludwig Hess kam mit ihr, ein Marburger Kind, und erntete verdientermassen mit seiner Prachtstimme stürmischen Applaus für Lieder von Schumann, Schubert, Strauss, Wolf u. a. Bruno Hinze-Reinhold begleitete sehr tüchtig. — Aus den Orchester-Konzerten ist das des trefflichen Homburger Kur-Orchesters hervorzuheben. Holz- wie Blechbläser sind ausgezeichnet. Vortrefflich geführt von Kapellmeister Iwan Schulz, erzielte es mit Beethovens Symphonie No. 2 einen vollen Erfolg.

Alfred Scheel.

REICHENBERG i. B.: Ein Kompositions-Abend des blinden, jugendlichen Hermann Kögler vermochte nur geteiltes Interesse hervorzurufen. Auf höchster

Digitized by Google

Stufe standen die drei Konzerte des Vereins der Musikfreunde mit Frau Schumann-Heink (am Klavier Prof. Ed. Reuss, der akademisch tadellos Chopin und Liszt spielte), Césare Thompson, der bei vorzüglicher Disposition mit dem vierten Violinkonzert von Vieuxtemps, dem ersten Satz des zweiten Bruch-Konzerts und einer Phantasie von Paganini grössten Genuss bot, und der Trio-Vereinigung Halir, Schumann, Dechert, (statt Halir in letzter Stunde Dessau), die mit dem Trio von Brahms op. 87, Trio von Mendelssohn op. 49 und Kreutzer-Sonate den grössten Triumph erzielten. — Ein Konzert der vereinigten Lehrergesangvereine von Görlitz, Zittau und Reichenberg brachte neben prächtigen Massenchören hervorragende Einzelleistungen. Ein eigenes Hugo Wolf-Konzert mit dem Tenoristen Bergen (München) und Agnes Bricht-Pyllemann gestaltete sich zu einer erhebenden Gedenkfeier. In einem Liszt-Abend des „Verein für ernste und heitere Kunst" vertrat in den beiden Klavierkonzerten und den Totentanz-Variationen Herr Kestenberg, ein Busonischüler, mit respektabler Technik, bedeutendem Können und gutem Gedächtnis den Klavierpart. — Hervorragenden Anteil am Musikleben Reichenbergs nimmt der Männergesangverein, der vor Jahresfrist für seine Verdienste um die Pflege des Kunstgesanges vom Kaiser mit der grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet wurde und in den interessanten Programmen seiner Liedertafeln stets Novitäten deutschböhmischer Komponisten, Prochazka, Mohaupt etc. aufführt. — Am 9. und 10. April fand zur Feier des zehnjährigen Gründungsfestes des Vereins der Musikfreunde ein zweitägiges Musikfest statt unter Mitwirkung des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, des Orchesters des Wiener Konzertvereins, der Solisten Marie Seyff-Katzmayr (Wien), Virginie Fournier (Wien), Carl Jörn (Berlin) Moritz Frauscher (Wien). Die Leitung hatte Direktor Ferdinand Loewe (Wien) inne. Das Orchester leistete mit Bruckners vierter romantischer Symphonie, R. Strauss' „Tod und Verklärung", Beethovens „Neunter" Hervorragendes. Das Programm enthielt ferner ein „Festlied" von Camillo Horn, das beifällig aufgenommen wurde, Chorlieder von Brahms und Hugo Wolf, dessen „Feuerreiter" wiederholt werden musste, den Schlusschor aus den „Meistersingern", eine Serenade von Mozart und Sololieder für Bass (H. Frauscher). — Für Provinzverhältnisse bildete dieses Musikfest mit seinen erstklassigen Leistungen einen imponierenden und würdigen Abschluss der diesjährigen Konzert-Saison.

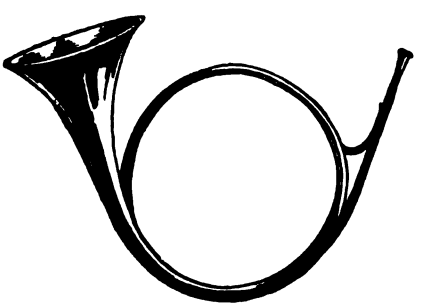
Dr. Schier.

REVAL: Die Musikpflege in unserer Stadt hat unter einem wesentlichen Mangel fühlbar zu leiden: dem Mangel eines ausreichenden Orchesters. Es fehlt hier daher in der Regel an guten Symphoniekonzerten, die unter normalen Verhältnissen in andern, auch kleineren Städten, einen so wesentlichen Faktor der musikalischen Produktion darstellen. So wäre denn auch für die nun abgeschlossene eigentliche Saison in dieser Beziehung ein betrübliches Manko zu verzeichnen, wenn nicht eine Nachsaison hierin Abhilfe schaffte. Kapellmeister Georg Schnéevoigt gedenkt uns, wie schon im Vorjahre, den Mai über erstklassige Orchestermusik vorzuführen — diesmal an der Spitze des renommierten Warschauer Philharmonischen Orchesters. In der verflossenen Saison standen somit die Solistenkonzerte im Vordergrunde des Interesses. In dieser Beziehung ist unsere alte Hansestadt kaum schlechter daran als andere mittelgrosse Städte in Deutschland. Vor allem an Gesangsabenden hat es in der verflossenen Saison eine stattliche Reihe gegeben. Die seit längerer Zeit hier ausserordentlich beliebte Anna Stephan hat in neuerer Zeit in der stürmisch gefeierten Lula Mysz-Gmeiner eine gefährliche Rivalin erhalten. Erstmalig erschien in diesem Winter bei uns der Charakterkopf Ludwig Wüllners, dessen zwingende Individualität das Publikum zu besonders enthusiastischer Bewunderung hinriss. Durch überzeugende Wärme und Innerlichkeit des Vortrags bei schönen Stimmmitteln erfreute die Altistin Hanna Gründahl,

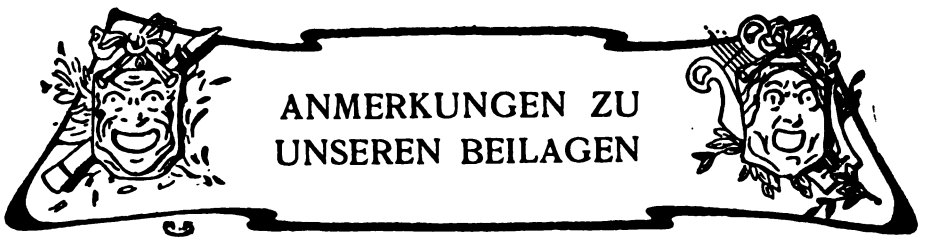
Digitized by Google

durch dramatisch-beredtes Temperament Matja v. Niessen-Stone. Raimund v. Zur Mühlen beschränkte sich diesmal erstaunlicherweise auf ein Kirchenkonzert, das ihn nicht von seiner vorteilhaftesten Seite zeigte. Manches Interessante bot ein Lieder- und Duettabend des Ehepaars Magda und Franz v. Dulong. Weniger zahlreich waren in der verflossenen Saison die Klavierabende. Moriz Rosenthal verblüffte mit seiner automatenhaften „Präzisionsmechanik" mehr als dass er durch Tiefe der Auffassung gefesselt hätte. Sofie Menter zählt nun gleichfalls, für Russland wenigstens, zu den Konzertmüden; ihr Abschiedskonzert entfesselte noch einmal die Manifestationen einer allseitigen begeisterten Verehrung. Die pianistische Jugend präsentierte sich uns in Paula Szalit, an der neben all den fesselnden Einzelheiten ihres Spiels ein bemerkenswertes Kompositionstalent zu konstatieren war, und dem jungen Petersburger Th. Lemba in sympathischer Gestalt. In einem Konzert des in seiner Dirigenteneigenschaft schon erwähnten vortrefflichen Cellisten G. Schnéevoigt erwies seine Gemahlin, Frau Lundgren-Schnéevoigt, ihr sehr erhebliches technisches und vortragliches Können. — Als Vertreterin der Geige mit ausgereifter Technik und starkem Temperament führte sich Irma Saenger-Sethe ein, als ein sehr vielversprechendes, hochsympathisches Talent die jugendliche Erica Besserer. Vielleicht den stärksten künstlerischen Erfolg der ganzen Saison aber erzielte das Brüsseler Streichquartett mit seinen geradezu idealen Leistungen. — Das Verständnis für musikalische Darbietungen wie die letztgenannten nach Kräften zu erwecken und anzuregen, lässt sich der hiesige Kammermusikverein erfolgreich angelegen sein. Unter der Leitung des Musikdirektors E. Peterson bringt der Verein an fünf Abenden Werke für Streichorchester und Kammermusik im engern Sinne, wobei am Flügel mehrere unserer tüchtigsten Klavierlehrerinnen und -lehrer mitwirken. An grösseren Werken wurden z. B. Volkmanns d-moll Serenade, Händels Oboekonzert, Tschaikowsky's a-moll Trio, die Klavierquintette von Brahms und Schumann gebracht. — Von unseren Gesangvereinen vereinigte sich der älteste der hiesigen gemischten Chöre, der „Jäkelsche Gesangverein" mit dem „Männergesangverein" unter dem gemeinsamen Dirigenten E. Peterson zu einer sehr gelungenen Aufführung von Klughardts „Zerstörung Jerusalems". Das grosse Wagnis, mit dem in den Männerstimmen nicht starken „Nikolai-Gesangverein" die „Missa solemnis" vollständig — zum erstenmal in Reval! — vorzuführen, gelang dem Dirigenten C. Türnpu in anerkennenswerter Weise. Der Chor zeigte, wenn auch nicht immer das nötige Stimmvolumen, doch stets Sicherheit und Präzision auch an schwierigsten Stellen. Den Hauptanteil am Gelingen hatte das Soloquartett: Frau Seyff-Katzmayr, Frl. Thomas, Karl Dierich, Fritz Fiedler. Weit weniger befriedigte freilich das Orchester. Als Charfreitagsaufführung brachte der Jäkelsche Verein in bemerkenswerter Weise, wenn auch nicht mit ersten Kräften in den Solopartieen, die C-dur Messe Beethovens — leider nach der überragenden Schwester in D-dur.

O. Greiffenhagen.



Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu dem Artikel von Dr. Altmann über die Königliche Preussische Hofkapelle gehören die Porträts auf den vier ersten Blättern unserer Beilagen. Sie stellen dar die Intendanten: Graf Karl von Brühl und Graf Wilhelm von Redern und die Kapellmeister: Karl Heinrich Graun, Karl Friedrich Christian Fasch, Johann Friedrich Reichardt, Vincenzo Righini, Bernhard Anselm Weber, Friedrich Heinrich Himmel, Bernhard Romberg, Gasparo Spontini, Georg Abraham Schneider.

Den ersten Leiter des „Collegium Musicum Academicum Wirceburgense", Franz Josef Fröhlich, erblicken wir auf dem nächsten Blatt. Gleichfalls zum Artikel von Dr. Kliebert gehört das hübsche Ex libris. Die Königl. Universitätsdruckerei in Würzburg hat uns die Klischees in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt.

Am 16. Juni waren 100 Jahre seit dem Tode Johann Adam Hillers vergangen. Das Porträt, das wir auf der folgenden Beilage zur Wiedergabe bringen, ist nach einem schönen alten Stich gefertigt. Am 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz geboren, studierte er auf dem Gymnasium zu Görlitz und auf der Kreuzschule zu Dresden, bezog 1751 die Universität Leipzig, wurde 1754 Hauslehrer beim Grafen Brühl in Dresden und nahm 1758 seinen bleibenden Aufenthalt in Leipzig. Hier erwarb er sich um das Konzertwesen bedeutende Verdienste, legte den Grund zum Ruhm der Gewandhauskonzerte und liess sich die Förderung der Gesangskunst besonders angelegen sein. Zu seinen Schülerinnen zählten u. a. Corona Schröter, Gertrud Schmähling-Mara und die Schwestern Podleski. 1782 organisierte er dem Herzog von Kurland in Mitau eine Kapelle und erhielt den Kapellmeistertitel samt einer Pension. Die Bedeutung Hillers liegt in seinen Singspielen, die den Ausgangspunkt der deutschen Spieloper bilden, und in seinen seinerzeit nicht minder populären Liedern. Als Schriftsteller ist er besonders durch die Herausgabe der ältesten wirklichen Musikzeitung „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend" (Leipzig, 1766—1770) bemerkenswert.

Seinen 80. Geburtstag feierte am 23. Juni Karl Reinecke, der treffliche Dirigent, bedeutende Komponist und vorzügliche Klavierspieler in Leipzig, dessen Porträt wir auf dem nächsten Blatt wiedergeben.

Es folgt das Bild des populären Liederkomponisten Karl Friedrich Curschmann, geb. 21. Juni 1804 zu Berlin. Die Vorlage ist eine Lithographie von F. Jentzen nach dem Gemälde von Ed. Magnus.

Zum Schluss dedizieren wir unseren Lesern das Ex libris zum III. Quartal des dritten Jahrgangs.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google



GRAF KARL VON BRÜHL



GRAF WILHELM VON REDERN

Digitized by Google

Digitized by Google



KARL FRIEDRICH CHRISTIAN FASCH



JOHANN FRIEDRICH REICHARDT



KARL HEINRICH GRAUN

Digitized by Google

Digitized by Google



BERNHARD ANSELM WEBER



VINCENZO RIGHINI



FRIEDRICH HEINRICH HIMMEL

Digitized by Google

Digitized by Google



BERNHARD ROMBERG



GEORG ABRAHAM SCHNEIDER



GASPARO SPONTINI

Digitized by Google

Digitized by Google



FRANZ JOSEF FRÖHLICH

Digitized by Google

Digitized by Google



EXLIBRIS DER AKADEMISCHEN
MUSIKGESELLSCHAFT IN WÜRZBURG. 1798



III. 19

Digitized by Google

Digitized by Google

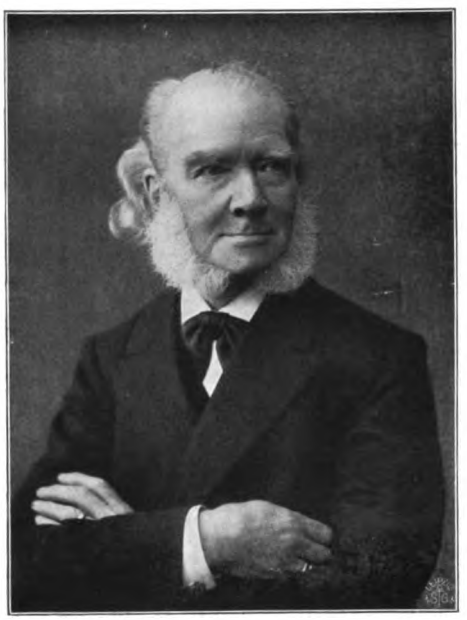


† 16. JUNI 1804

III. 19

Digitized by Google

Digitized by Google



CARL REINECKE
✱ 23. JUNI 1824

Digitized by Google

Digitized by Google

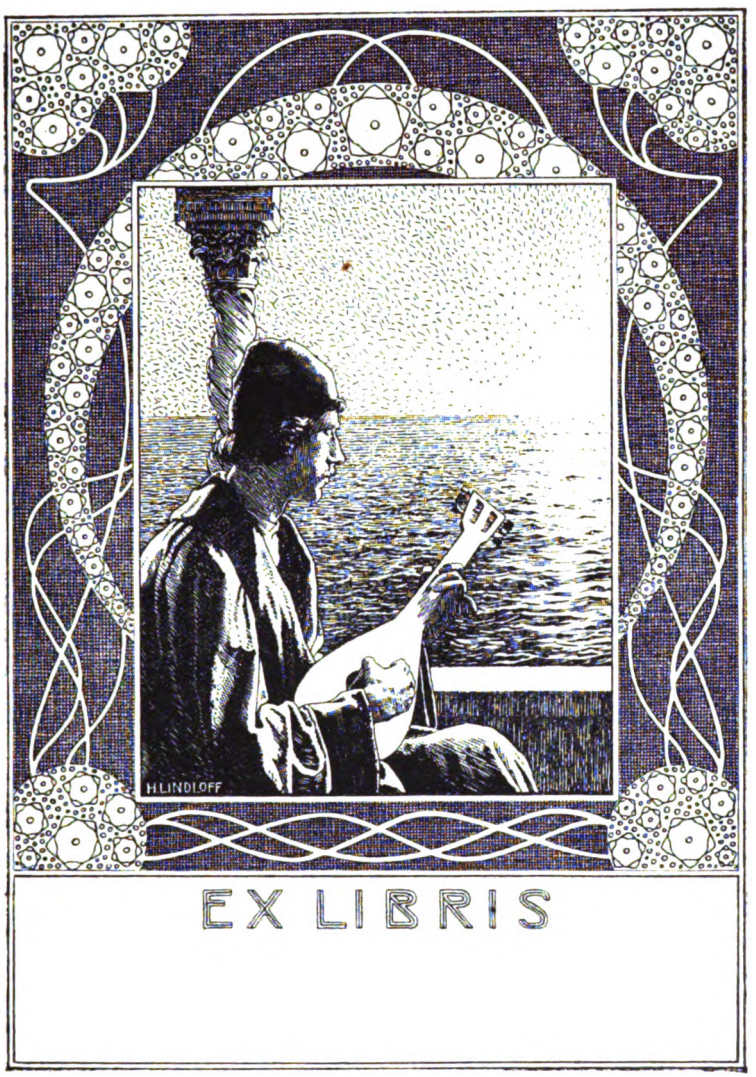


KARL FRIEDRICH CURSCHMANN
* 21. JUNI 1804

U of M

Digitized by Google

Digitized by Google



Für den III. Quartalsband des
III. Jahrgangs der „MUSIK“



III. 19

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK



4. WAGNER-HEFT

Wenn ich, wie es eben beim Instrumentieren geschieht, mit letzter Beruhigung mich dem Genuss meiner eigenen Schöpfung hingebe, versinke ich zugleich oft in eine Unendlichkeit von Gedanken, die mir unwillkürlich die durchaus eigentümliche, und der Welt ewig unverständliche Natur des Dichters, des Künstlers darstellen. Das Wunderbare, und der gewöhnlichen Lebensanschauung ganz Entgegengesetzte, erkenne ich dann recht deutlich darin, dass, während jene sich immer nur an der Handhabe der Erfahrung hinzieht und zusammensetzt, die dichterische Anschauung vor aller Erfahrung, ganz aus eigenster Potenz, das erfasst, was aller Erfahrung erst Bedeutung und Sinn giebt.

Richard Wagner an Mathilde Wesendonk

III. JAHR 1903/1904 HEFT 20

Zweites Juliheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

Digitized by Google

INHALT

Hans von Wolzogen
Was hat Richard Wagner seinem Volke hinterlassen? I.

Kurt Mey
Romanische „Ring"-Übersetzungen.

Rudolf M. Breithaupt
Richard Wagners Klaviermusik.

Robert Petsch
Gurnemanz.

Dr. Edgar Istel
Ein Brief Wagners an Frau Betty Schott.

Besprechungen (Bücher).

Revue der Revueen.

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik).

Kritik (Konzert).

Anmerkungen zu unseren Beilagen.

Kunstbeilagen.

Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a
II. Nachtrag 1903.

Digitized by Google

WAS HAT RICHARD WAGNER SEINEM VOLKE HINTERLASSEN?

von Hans von Wolzogen-Bayreuth

Die Welt der Öffentlichkeit ist heutzutage ein Wald von Blättern. Dieser Wald ward in letzter Zeit wieder auffällig stark durchrauscht vom Klange des Namens Richard Wagner. „Altgewohntes Geräusch“ sagt wohl der oberflächlich Hinhorchende. Solange der schaffende Künstler noch lebte, gab es eine gar nicht so sehr grosse Anzahl von Menschen, welche jedoch, wie die Elben im Wald, die Macht über die Blätter hatten: die liessen es sich angelegen sein, dass die Welt von seinem Wesen und Wirken nicht viel anderes erfuhr als allerhand erfundene Schlechtigkeiten und Torheiten. Jetzt sind sie erkannt; damals glaubten ihnen alle. So etwas ist nie wieder ganz gut zu machen. Die Erkenntnis mag noch so scharf die Übeltäter beleuchten, der alte Unglaube wirft doch immer einen Schatten noch auf das Bild des Misshandelten, Verkannten. Ich wenigstens, der ich doch bald seit dreissig Jahren den Gang der Dinge habe verfolgen können, ich habe nicht bemerkt, dass der Unglaube sich so einfach in Glauben verwandelt habe. Was tatsächlich in der grossen Öffentlichkeit erreicht ist, darf man etwa bezeichnen als eine allgemein verbreitete Scheu vor dem Geständnisse, dass man Wagner für einen „schlechten Musiker“ halte, wie das ehedem Vorschrift war. Dafür haben sich inzwischen doch zu viele an seinen „Opern“ — wie man noch immer sagt — ehrlich begeistert, oder auch in den Opernhäusern damit Geschäfte gemacht und Ruhm erworben. Ja, dem „Musiker“ Wagner wird sogar schon ein grossartiges Denkmal gesetzt, das man nicht sinnvoller zu zieren weiss, als mit „angereihten Perlen“ aus seinen „Opern“ in griechischem Marmor. Gerade diese jedoch bezeugen es in all ihrer plastischen Schönheit nur allzu leuchtend: dass man selbst in ernsten Künstlerkreisen jene berühmten Opern noch nicht kennt — soweit sie nämlich Dichtungen, dramatische Handlungen sind. Wie wäre

Digitized by Google

es sonst in Berlin z. B. möglich gewesen, dem sterbenden Tannhäuser seinen eigenen Pilgerstab in der Hand ergrünen zu lassen, als wäre niemals von einer Bühne herab das Wort des Papstes erklungen: „Wie dieser Stab in meiner Hand nie mehr sich schmückt mit frischem Grün" —?! Oder wie hätte man der Öffentlichkeit, selbst des Berliner Tiergartenviertels und selbst nur auf der Rückseite, das Kuriosum einer munteren Rheintochter darbieten können, welche sich mit Alberich noch lachend herumneckt und zaust, nachdem er schon längst das Gold dem Rhein geraubt und einen Hort sich geschaffen, der sogar bis in die Zeit des späteren Mittelalters und der christlich-deutschen Kaiserkrone mit dem Kreuz hinaufreicht?! Die Tragödie des „Ringes" scheint danach gar nicht stattgefunden zu haben. Und da sollte man es einer äusserlichen Ähnlichkeit noch glauben, dass es wirklich Richard Wagner sei, der dort oben sich selbst zum Denkmal „gesetzt" worden ist? Schon dieser „gesetzte" Wagner ist gewiss nicht der, welcher zeitlebens wie sein Stolzing gerufen hat: „Nicht in den Stuhl!" — sondern eben nur einer, „wie's Brauch der Schul'!" — Wie soll der Glaube blühen, wenn das Unverständnis noch derart wurzelt und „am grünen Holze" ausschlägt?! —

Ich habe nur ein Beispiel für unzählige angeführt, denen man täglich begegnet und heute ebenso wie vor Jahrzehnten. Es scheint danach fast, als wäre dieses sich fortvererbende Unverständnis eigentlich das sicherste, was man als Wagners „Hinterlassenschaft" bei seinem Volke bezeichnen dürfte. Das ist von ihm übrig geblieben, dass man ihn nicht kennt. Man kennt ihn aber nicht, weil man ihn im Grunde doch immer noch nur als Musiker kennen will, obwohl die grossen Wirkungen, die er auf das Publikum ausübt, ganz wesentlich von seiner Eigenschaft als Dramatiker ausgehen. Dennoch wird man finden, dass dieselben Menschen, welche von dieser Wagnerischen Dramatik im Opernhause unwillkürlich mehr gepackt wurden als von anderen, durch noch so schöne Musik ausgezeichneten Werken, gleich hernach dem Massenurteil sich wieder unterordnen, wonach Wagner wohl eine Reihe höchst wirkungsvoller Opern mit gar herrlicher Musik hinterlassen habe, dagegen es sehr verwunderlich sei, zu behaupten: seine Hinterlassenschaft bestehe aus „Dramen", etwa wie Shakespeare's, Schillers oder Kleists.

Vielleicht trägt daran etwas der Mangel an künstlerischem Bewusstsein, an wirklich künstlerischer Bildung schuld, der ja schon oft genug, und besonders von unseren grossen Meistern selbst, uns Deutschen vorgeworfen worden ist. Von Kunstwerken, zumal Bühnenwerken, welche überhaupt tiefer aufs Gemüt wirken, haben wir meistenteils wohl allgemeine begeistert oder tiefsinnig stimmende Eindrücke, ohne uns davon Rechenschaft zu geben, von welcher eigentümlichen Art des Kunstausdruckes

Digitized by Google

diese ausgegangen sind. Wenn wir dann einmal zur ästhetischen Reflexion erwachen, so können wir noch auf die elementarsten Fragen geraten, wie z. B. erst neuerdings: ob im Schauspiel das Wort oder die Handlung das eigentlich dramatisch wirksame Element sei? Bei Wagner heisst die Frage: ob die Musik oder die Dichtung die entscheidende Wirkung ausübe; und ausnehmend scharfsinnige oder scharfmündige Kritiker erklären sogar: keins von beiden, sondern die „Dekoration"! Wagner ist ein „dekorativer Künstler". So etwas kann noch heute ein Schlagwort werden. Dass gerade bei Wagner die Dekoration nicht Dekoration, sondern künstlerischer Ausdruck der Natur ist, welche mit dem Menschen und seinem Drama eine grosse lebendige Einheit bildet: dieser wesentlichen Eigentümlichkeit seines Kunstwerkes, die mit seiner ganzen Kunstauffassung eng zusammenhängt, deren ist man sich noch nicht bewusst geworden, obwohl man dem Stimmungszauber, der davon ausgeht, sich nicht entziehen konnte. Man fühlt das Kunstwerk, aber man versteht es nicht. Das ist deutsch, und in seinem innersten Grunde, eben tief im Gefühl, ist das auch etwas sehr Gutes und Schönes, und es beruhen darauf die besten Eigenschaften der deutschen künstlerischen Begabung selbst. Nur die Folgen für die Urteilskraft sind mitunter böse.

Geht aber nicht doch aus Wagners Werken etwas Geheimnisvolles, etwas als urverwandt Empfundenes eben von der deutschen Eigenart auf das Publikum über? Eins nämlich wird dem „berühmten Musiker" noch ziemlich allgemein und fast auch schon wie mit einem Schlagworte zugestanden: „Wagner ist urdeutsch". Der „dekorative Künstler" und „urdeutsch"? Das soll sich einer erst zusammenreimen! Aber das Urdeutsche wird auch nicht eigentlich als künstlerisch vom Bewusstsein erfasst. Man denkt dabei vielmehr an gewisse Tatsachen, an Stoffliches, an etwas neben der Kunst. Man erinnert sich an einzelne Worte, die man im Theater verstanden hat: „Für deutsches Land das deutsche Schwert, so sei des Reiches Kraft bewährt!" oder: „Welschen Dunst und welschen Tand sie pflanzen uns ins deutsche Land" und „Ehrt eure deutschen Meister", mit dem Akzent auf „deutsch" — deutsch-national! — Oder man spricht von den deutschen Stoffen als solchen, den schönen alten deutschen Sagen, welche Wagner zuerst „komponiert" habe; und dabei bleibt man auch, wenn die sonst so einflussreichen Gegner sich der gelehrten Nachweisungen bemächtigen und dagegen erklären: Lohengrin, Tristan, Parsifal — das ist keltisch-französisch, der Ring ist altskandinavisch. Endlich haftet noch die theatergeschichtliche Erfahrung, dass Wagners „Musik" die italienische der Bellini und Rossini, die französische der Auber und Gounod, die internationale der Halévy und Meyerbeer verdrängt oder doch stark zurückgedrängt habe, und dass sie auch die Neuitaliener

Digitized by Google

und Veristen, obwohl sie bei uns ehrliche Sympathieen fanden, nicht in dem Masse dauernd obsiegen liess, wie es ohne die wurzelfeste Beliebtheit des Lohengrin und der Walküre im deutschen Opernrepertoire der Fall gewesen wäre. Also ganz offenbar ein Triumph der deutschen Musik! „Schade", sagen manche insgeheim, indem sie an die „Musik" denken; aber laut wagen sie nichts dagegen zu sagen, dass Wagner halt doch — Gott sei Dank! — „grunddeutsch" ist! — Nur ist es wieder merkwürdig, dass dies immer nur von Wagner als musikalischem Solisten zu gelten scheint. Wenn man ihn allein nennt, im Gegensatz zu undeutschem Wesen und Schaffen in der Kunst, gut, dann heisst er: ein Vertreter des Deutschtums. Aber man wird seinen Namen, ausser bei „Wagnerianern", nicht leicht und unbedenklich in einer Reihe genannt finden mit unseren grossen typischen Nationalhelden und Geistern; man wird eine solche Reihe wie Luther, Dürer, Bach, Kant, Goethe, Schiller, Beethoven, bis zu Bismarck, mit grösster Sicherheit fortgeführt sehen, — aber vor Wagner — da hört's auf! Da merkt man wiederum, dass er doch noch nicht so recht als „deutscher Genius" auf die Nachwelt gekommen ist. Er bleibt der Musiker, der als besonders deutsch gilt, aus Gründen, die nicht einmal aus der Eigenart seines Kunstwerkes und seines Kunstgedankens gewonnen sind. Den Grund empfindet wohl das verwandte Gefühl, aber die „Gründe" verwirren sich dem unsicheren Verstande. Ihm ist Wagner kein Deutscher als Kulturpotenz, sondern ein Deutscher vom Operntheater.

So ist es gekommen, dass nach dem allmählichen Verstummen der ersten Gegnerschaft, welche Wagner bei Lebzeiten schon den Weg als Musiker möglichst erschwert hatte, seine eigentümlichste und sichtbarlichste Hinterlassenschaft, sein Lebenswerk des Bayreuther Theaters, der Festspiele, im allgemeinen lange nicht so beachtet worden ist, als wie jede lokale Wagner-„Premiere" oder jedes celebre Gastspiel auf den Operntheatern an ihrer besonderen Stelle bemerkt zu werden pflegt. „Theater ist Theater" und „jeder ist sich selbst der Nächste" denkt man und ahnt nichts davon, was eben Bayreuth sonst noch zu bedeuten habe. Man sah mit wachsendem Respekt in solchen Tages- oder Abendereignissen den eigentlichen grossen „Fortschritt", den Wagner gemacht habe. Aber um die wirkliche Entwicklung im Leben und Lebendigwerden seines Kunstwerkes, wie das sich in Bayreuth während der letzten beiden Jahrzehnte stetig vollzog, bekümmerte man sich wenig. In diesem Falle war man merkwürdigerweise nicht einmal so wie sonst davon angetan, dass das Ausland sehr entschieden für Bayreuth sich erklärte und in dieser Erscheinung das typische Merkmal des deutschen Geistes in der Kunst der Zeit, ein Kulturmoment also, erkannte und bewunderte. Eher schalt man wohl darüber, dass „soviel Ausländer" nach Bayreuth kämen, und entschuldigte sein eigenes Fernbleiben damit, dass

Digitized by Google

man als Deutscher sich dort „nicht mehr wohlfühle“! Das Fernbleiben der Deutschen hatte aber, leider, die Priorität für sich gehabt. Die Ausländer kamen hernach nur gerade noch zurecht, um Bayreuth nicht am Mangel deutscher Besucher eingehen zu lassen. Das war noch in den achtziger Jahren. Beschämte mögen hinzufügen: „des vorigen Jahrhunderts“! Wie mit den Ausländern liess man sich mit allen möglichen Fabeln immer wieder schrecken, welche geradeso wie einst von Wagner, jetzt von Bayreuth und denen erzählt wurden und noch täglich werden, die es durch alle Nöte hindurch doch schliesslich allein für Deutschland erhielten: Wagners Erben. Auch in ihnen eine „Hinterlassenschaft“ des Meisters derart zu respektieren, wie sie selbst sein Bayreuth, das konnte freilich keinem beikommen, der über dies Bayreuth nichts wusste, als was ihm vorgefabelt ward. Während im Festspielhause Tausende die höchsten künstlerischen Erlebnisse bis zum lauten Jubel beglückt in sich aufnahmen, rauschten die Blätter im Fabelwalde bei jedem neuen Werke nur wieder ein Stück der unendlichen Waldmelodie auf den alten traulichen Text: „Das haben wir zu Hause besser“ oder mindestens doch ebensogut. Wohl haben die in Bayreuth einmal Beglückten dann auch andere mitgebracht, und diese wieder andere, und so ist tatsächlich die Zuhörerschaft auch aus deutschen Landen bis über die Möglichkeit der Platzgewährung hinausgewachsen. Was sagte man dazu, wo man öffentlich über Bayreuth schrieb, und danach sprach? „Modesache!“ Und manche gingen wirklich hin, weil es Mode sei. Diese müssen sich schrecklich enttäuscht gefühlt haben! Denn eines erwies sich jedenfalls als eine unerschütterlich hartnäckige Eigenschaft von Bayreuth: es machte selber keine Moden mit. Es kam niemals den Wünschen und Launen des Publikums entgegen. Es zwang dieses vielmehr, es so zu nehmen, wie es war; — und das war ganz und gar nichts „Modernes“, und ganz und gar nichts „Amüsantes“. Wer daran kein Gefallen fand, mochte wegbleiben. Man weinte ihm gewiss keine Träne nach — um einer geschmälerten Einnahme willen. Eher wäre es zum Weinen gewesen, dass man als Echo auf alle die völlig selbstlose, ganz der Sache allein gewidmete Arbeit in Bayreuth von draussen her immer nur wieder die verbreitete Meinung erfuhr: Wagners Erbe sei „eine reine Geschäftssache“ geworden! Nur im Schatten des grossen alten Unglaubens konnte solch ein unglaublicher Glaube aufkommen. Wie? Aus „rein geschäftlichen“ Tendenzen und Praktiken, daraus also entstünden künstlerische Taten, welche in allem uud jedem den Stempel der Idealität trugen? Alle diese Bayreuther „Neuschöpfungen“ — so nannten sie die wirklichen Besucher der Festspiele! — des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, der „Meistersinger“ und des „Holländer“, und nicht zuletzt des „Ringes“ —: so etwas sollte auf einem unsittlichen

Digitized by Google

Grunde erwachsen sein? Dies konnte nur behaupten, wer den Geist dieser Aufführungen gar nie hatte auf sich wirken lassen. Wer dies aber getan, der erstaunte nicht im geringsten darüber, was die Leute von heute überhaupt für undenkbar halten, und was doch schlichte Bayreuther Tatsache ist und gar nicht anders sein kann: dass nämlich von allen Einnahmen der Festspiele keiner derer, die sie mit Aufbietung ihrer ganzen Lebenskraft veranstalten, den geringsten Vorteil und Lohn hat, sondern jeder Pfennig nur wieder der Sache zugute kommt, ungerechnet die vielen — auch materiellen — Opfer, die sonst noch dafür zu bringen sind, wovon man aber in Bayreuth nicht redet. Denn „eine Sache um ihrer selbst willen treiben", sagt Wagner, „das ist deutsch". Und so ist Bayreuth gerade in diesem deutschen Sinne noch heute Wagners echteste, reinste „Hinterlassenschaft".

Dass dieses „nachzuahmen" nach Wagners eigenem Worte „der ganzen modernen Welt unmöglich bleiben muss", das liegt nicht im Technischen, es liegt eben im Geist, in der moralischen Grundlage; und gerade davon wusste man nichts in der Welt und sprach nicht davon. Die wachsende Erkenntnis der vielen einzelnen, welche Bayreuth besuchten, hatte in diesem Falle, so seltsam es klingt, keinen Einfluss auf die allgemeine Stellung, auf die öffentliche Meinung in bezug auf Bayreuth. Bis in die neueste Zeit lassen sich die trübsten Erfahrungen anführen, dass über Bayreuther Dinge nicht nur das Unglaublichste geglaubt, sondern auch das Allereinfachste nicht gewusst wird. Wenn jemand z. B. von der Stipendienstiftung hört, die bei jedem Festspiele seit Jahren Tausende spendet zur Ermöglichung des Besuchs für Unbemittelte, so erstarrt er noch heute in Staunen, dass es so etwas gibt: „Das ist mir ja völlig neu!" Und doch war dies das einzigste, wofür Bayreuth jemals und immer gebeten hat! — Aber dass Bayreuth etwa aus purem Neid oder gar aus Angst vor der „Konkurrenz" gegen das unschuldige Kindl „München" fortwährend agitiere, das glaubte man unbesehens in weitesten Kreisen ganz ebenso, wie dass das Bayreuther Haus so baufällig sei, dass es notwendig ersetzt werden müsse durch einen Monumentalbau — natürlich in München. — Dieser einleuchtende Gedanke ging von den sicheren Baugründen an der Isar aus und soll als Stimmungsmoment sogar in Flugschriften bei den dortigen Aufführungen verbreitet worden sein. Was für „Flugschriften" hätte man doch in Bayreuth verbreiten können! Zum Beispiel die Rede Wagners bei der Grundsteinlegung seines Theaters, wo es heisst: „Schon jetzt ist dieser Stein stark und fest gefügt, um dereinst den stolzen Bau zu tragen, sobald das deutsche Volk es verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen in seinen Besitz zu treten" und dann den Schluss seiner Gedenkschrift: „Somit rage unser provisorischer, wohl nur sehr

Digitized by Google

allmählich sich monumentalisierender Bau für jetzt als ein Wahrzeichen in die deutsche Welt hinein, welcher er es darüber nachzusinnen gebe, worüber diejenigen sich klar geworden waren, deren Teilnahme, Bemühung und Aufopferung es seine Errichtung verdankt. Hier stehe es auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth!" — Wo hat man wohl seither ernstlicher darüber nachgesonnen — in Bayreuth — oder in München — oder in der ganzen übrigen deutschen oder anderen Welt?

Nun haben aber neuerdings einige Ereignisse sich vollzogen, welche in doch ungewohnter Weise das deutsche Gewissen in bezug auf Richard Wagner überhaupt erweckt zu haben scheinen. — Da war zunächst schon jenes Berliner Denkmal. — Obwohl man dort an Denkmale gewöhnt sein sollte, übte das Wagner-Denkmal die Wirkung von etwas Besonderem aus. Allerdings lag die Veranlassung weniger in der Sache an sich als in den eigentümlichen Umständen, welche Plan und Ausführung von Anfang an begleiteten. Etwas, was sehr schön gewesen wäre, wenn es den Charakter einer persönlichen opferwilligen Begeisterung beibehalten hätte — eine „Pogner"-Tat! —: das war leider alsbald in eine gänzlich unwagnerische Sphäre lauter Reklame und eitler Äusserlichkeiten geraten. Daraus musste dann schliesslich auch ein Festprogramm entstehen, welches derart dem Geiste gerade des Gefeierten entgegengesetzt war — ihm geradezu entgegenschrie, dass selbst Fernerstehende und sonst Schwerhörige betroffen wurden. Wenn sie auch nicht eigentlich wussten, was Wagner war, jetzt erklärten sie doch alle: so war er nicht! Es dämmerte sogar hier und da die gute Erkenntnis, dass man mit Denkmalen für Grössen von zeitüberragender Art ruhig so lange warten sollte, bis einmal ein anderer geistesverwandter Meister der plastischen Kunst sich fände, der selbst aus reiner Begeisterung und innerer Notwendigkeit gerade die Persönlichkeit dieses Unsterblichen künstlerisch zu gestalten sich gedrängt fühle. Das wäre dann ein echt Wagnerisches Kunstschaffen, eines aus dem Müssen heraus, und eines, das eine grosse lebendige Einheit zum Ausdruck brächte, also etwas Wahrhaftiges, das seine Berechtigung in sich selber trüge. So lange dies nicht der Fall ist, gibt es nur erst eine Wahrheit, Einheit und Notwendigkeit, welche in Wagners Sinne als sein „Denkmal" von ihm selbst hinterlassen worden ist, woran noch viel zu tun bleibt, und was immer wieder „enthüllt" werden muss: sein Bayreuth.

„Hier schliess' ich ein Geheimnis ein — da ruh' es viele hundert Jahr.
So lange es verwahrt der Stein — macht es der Welt sich offenbar."

Davon sprachen bei dieser Gelegenheit auch einige; das waren die sogenannten „Wagnerianer". Zwar heisst es: heute seien alle verständigen Menschen Wagnerianer; aber durchaus nicht alle, die hoffentlich verständige

Digitized by Google

Menschen sind, wissen davon, was Wagner mit dem Geheimnis von Bayreuth meinte. Was man von Bayreuth gelten lässt, ist im allgemeinen der Vorzug, den es geniesst, der einzige Ort zu sein, wo „man" Wagners letztes Werk, den Parsifal, hören und sehen kann. „Vorläufig," denken die „verständigen Menschen". Etwas anderes würden sie nicht verstehen. Sie haben bis jetzt noch immer die Vorstellung, dass Bayreuth nur noch am Leben sei, weil es vom Parsifal lebe, und dass, wenn jetzt von einer längeren Schutzfrist für Parsifal die Rede sei, dies nichts anderes bedeute als die in Bayreuth natürlich sehr erwünschte Verlängerung des Lebens von Bayreuth. Diese Argumentation versteht jeder; sie entspricht ja nur den herrschenden Gewohnheiten des sozialen und geschäftlichen Lebens. Aber etwas, was man versteht, ist deshalb noch nicht wahr. Vor allen Dingen müssten die Leute, welche die Wahrheit von Bayreuth verstehen wollen, so viel verstehen: dass es auch ideale Dinge in dieser realen Welt gibt. Man hat aber vielleicht äusserlich schon viel erreicht, wenn es gelingt, die Leute zu überzeugen, dass Bayreuth zum Leben, zum Existieren den Parsifal nicht nötig hätte, — dass es sogar — was sie nicht entfernt ahnen — schon im „vorigen Jahrhundert" einen Sommer 1896 gegeben hat, in welchem die Wiederkehr des „Ringes" nach 20jähriger Pause auf der Bayreuther Bühne gefeiert ward, und zwar dergestalt, dass nur der Ring allein in diesem Sommer zur Aufführung kam uud gar kein Parsifal. Dieses Jahr ohne Parsifal brachte aber Bayreuth nicht den Ruin, sondern den stärksten Besuch, und der Ring ist es seitdem, der regelmässig immer zuerst — wenn man hier im Jargon des Theaterkassierers reden darf — „ausverkauft" ist. „Ausverkauft" — das wird nun wieder verstanden; und so wäre mit der Wissenschaft dieses Umstandes am Ende die Legende bereits zerstört, dass Bayreuth den Parsifal zum Leben brauche wie das liebe Brot. Jedoch — es handelt sich nicht um Brot allein. Das Brot im Parsifal gewinnt bekanntlich seine Kraft aus des Grales Segen. Es bleibt „gemeine Atzung", wenn ihm dieser fehlte. Etwas mehr von des Grales Segen müsste auch die Welt verstehen, um wirklich einzusehen, was gerade den Parsifal an Bayreuth bindet. Dies gehört ganz insonderheit zu Wagners Hinterlassenschaft, nicht nur jenes Werk Parsifal, auch nicht nur jenes Theater, wo es allein zur Aufführung kommen soll, sondern vor allem der Geist, der beide für einander schuf, der Wille und der Sinn, woraus solche Schöpfungen entspringen mussten, einzig entspringen konnten, und worin das gesamte Leben und Wirken Wagners sein allein erstrebtes Ziel, den reinsten Ausdruck seiner Bedeutung für die Welt gefunden hat.

Ehe dies nicht verstanden ist, bleibt das Beste von Wagner seinem Volke noch innerlich fremd. Es sind nur erst andere, bestenfalls verwandte Motive, welche heute schon solche Bewegungen veranlassen können, wie

Digitized by Google

man sie eben erst bemerkt hat, als der Plan eines spekulativen amerikanischen Theaterunternehmers — nicht Amerikaners! — über alle Versuche eines rechtlichen oder moralischen Widerstandes hinweg der Verwirklichung sich näherte, den Parsifal, Wagners Bühnenweihfestspiel, als Zugstück einer Newyorker Saison drüben vor den reichen Bondholders des Metropolitan-Theaters in dem weihevollen Milieu des Broadways zur Aufführung zu bringen. Diese modernste Erscheinung in der Kunstwelt, wozu gewissermassen die Münchener Architektur nur die Propyläen gebildet, die Berliner Plastik das Proszenium geschmückt hatte, nämlich für das Schauspiel, dass alles mit einem Male lebendig ward, was Wagner nicht gewollt hat: diese Erscheinung hat am meisten dazu beigetragen, dass die Welt der Blätter neuerdings so viel mehr als während aller früheren Bayreuther Festspielsommer von dem Namen des Meisters und seines Werkes durchrauscht ward. An dem Lebendigwerden seines Nichtgewollten merkte die Welt wieder, dass er noch sehr lebendig ist und noch einen Willen hat, der ausgeführt sein will. Aber, was empörte sich nun wohl mit einem Male über eine solche Tat wider Wagners Willen? Mancher, der darüber schalt, hätte es am Ende nicht missfällig bemerkt, wenn ein deutscher Direktor diesen Gralsvogel abgeschossen hätte. Aber drüben über dem grossen Wasser — das war ärgerlich — das griff an die deutsche Ehre, — „das braucht man sich doch nicht gefallen zu lassen!“ „Die deutsche Kunst für Deutschland!“ — Weiterhin brachte dieses Beispiel, weil von grösserer Entfernung gesehen, die Unschönheit des Verhaltens zum Bewusstsein, gegen den entschieden ausgesprochenen Willen des Urhebers einer Hinterlassenschaft zu handeln. „Verachtet man doch eines Menschen Testament nicht, wenn es bestätigt ist, und tut auch nichts dazu!“ schrieb schon der heilige Apostel Paulus an die Galater, die man ja auch für Germanen über dem Meere hält. Hier ward es offenbar „verachtet“, und man konnte unter dem Druck dieses Gefühls schon unerwartete Einsichten äussern hören, wie: „Parsifal gehört doch nach Bayreuth!“ „Parsifal ist doch keine Oper!“ „Parsifal verlangt seine besondere Weihe!“ Solche Worte fielen jetzt mitunter von Lippen, die früher gespottet hatten. Wenn aber solche Bewegungen und Erkenntnisse bei uns Deutschen zum Durchbruch kommen, so geschieht dies meist aus einem moralischen Motive. Die Kunst allein hat nicht genug Wirkungskraft. Und da war es nun in diesem Falle zweifellos ein Umstand, der auf weiteste Kreise, ja bis in das eigentliche naive Volk hinein, wenn es davon hörte, einen bestimmenden Einfluss zu Gunsten Wagners ausgeübt hat. Mehr als alles andere wirkte das moralische Missfallen an der Beteiligung von Bayreuther Künstlern in Newyork. „Das schickt sich nicht,“ sagten die einfachsten Leute; und damit sprachen sie viel mehr aus, als sie im Augenblick dachten, da sie

Digitized by Google

dabei nur erst fühlten. Aber gerade dies Gefühl war wieder das Schöne, das, woran sich Hoffnungen auch für die Erkenntnis knüpfen lassen. Vielleicht jetzt, da die Künstler versagten, besinnt sich das Publikum, das früher den Künstlern es überliess, Wagners Werk zu ermöglichen und zu tragen.

Wagner hatte nicht nur sein grosses Nibelungen-Werk, er hatte alles, was er hinterlassen, wie er sagte, geschaffen „im Vertrauen auf den deutschen Geist". Das deutsche Publikum hat ihm auch soweit das Vertrauen gelohnt, als es trotz aller Hindernisse und Erschwerungen von anderer Seite ihn zweifellos zu seinem Liebling erwählt hat, — im „Opernhause", als den Komponisten des Tannhäuser und Lohengrin, des Ringes und der Meistersinger. Sobald aber Wagner dasselbe Publikum vor eine Entscheidung stellte, über die feineren und tieferen Fragen der Kunst — Fragen, von denen er glaubte, dass der deutsche Geist recht eigentlich dazu berufen sei, sie zu beantworten: da hat es doch bei aller Liebe versagt. Wir hören ihn schon klagen, dass eine Aufführung des Lohengrin in München, welcher er selbst die möglichste Sorgfalt hatte angedeihen lassen, um so manche in den landläufigen Operndarstellungen eingerissenen Fehler und Mängel zu beseitigen, im allgemeinen auf das Publikum gar nicht anders gewirkt habe, als die ihm gewohnten schlechten, wenn nicht sogar diese im Grunde vorgezogen wurden, weil sie etwas kürzer gewesen waren. Und er musste noch in Erstaunen darüber geraten, dass seine Meistersinger, mit denen er so recht zum Herzen des deutschen Volkes hatte sprechen wollen, bei ihrer ersten sehr schönen Münchener Aufführung 1868 nicht so sehr vom deutschen Publikum als von französischen Gästen verständnisvoll aufgenommen und begeistert gepriesen wurden. Aber, war ihm denn nicht schon bei seinem ersten Versuche, den „Holländer" auf die Bühne zu bringen, der Bescheid geworden: dies Werk passe nicht für Deutschland?! Vermutlich, weil es in Paris komponiert worden war! Und die Meistersinger waren ja nun auch wieder in Paris gedichtet worden. — In Berlin, kurz ehe es die deutsche Reichshauptstadt werden sollte, zischte man das Werk bekanntlich aus; und in Nürnberg selbst ward es von der Theaterdirektion abgelehnt, weil sie Wagners einzige Bedingung nicht erfüllen mochte: die Einnahme der ersten Aufführung für ein Hans Sachs-Denkmal dort zu bestimmen. So etwas muss man sich immer wieder vergegenwärtigen, um zu verstehen, was es heisst, wenn Wagner dennoch auf den deutschen Geist vertraute und ihm noch gar sein Bayreuth erbaut hat.

Mit Ausnahme des Parsifal, der zuerst vor dem geschlossenen

Digitized by Google

Publikum der Wagnervereine und überhaupt nur in Bayreuth gegeben ward, hat jedes neue Werk Wagners an den Operntheatern recht geraume Zeit gebraucht, um nur erst durch die feindlichen Nebel der öffentlichen Meinung hindurch bis an das Herz des eigentlichen Publikums zu dringen. Niemals war es eine Liebe auf den ersten Blick! Am wenigsten allerdings bei denen, welche zuerst die Werke dem Publikum hätten zuführen sollen, den Theaterleitungen selbst. Man bedenke nur, dass z. B. der Tannhäuser in München zehn Jahre, in Berlin elf Jahre, in Wien dreizehn Jahre nach seinem Entstehen zur ersten Aufführung an den Hoftheatern kam, der Lohengrin in München und Wien elf, in Berlin zwölf Jahre, der Holländer gar in Wien 20 Jahre, in Leipzig 22 Jahre, in München 24 Jahre nach seinem Entstehen! Zum ersten Male! Das sollte einem heutigen jungen Komponisten passieren! Jedermann würde ihn für rettungslos tot erklären, schon nach fünf — schon nach drei Jahren solcher Wartezeiten! Es wäre wirklich ein Wunder, dass die Werke Wagners überhaupt lebendig geworden sind, wenn sie nicht selber eben Wunderwerke wären! Anders wäre es freilich geworden, schneller wäre es gegangen, und kräftiger, entscheidender hätten sie auf das Publikum gewirkt, wenn das Wagnersche Theater schon bei seinem ersten Gedanken, vor fünfzig Jahren etwa, in Weimar zustande gekommen wäre. Da dies nicht geschah, blieb gerade ein solches Theater die abnormste Erscheinung von allen seinen Werken. Trat dann endlich diese Erscheinung, in Bayreuth, wirklich vor das grosse Publikum, so schwieg der deutsche Geist, im Vertrauen auf den es geschaffen war, trotz aller Beliebtheit der Werke, in der Öffentlichkeit gänzlich. Wenn man nicht soviel sich davon vorstellte, dass es dort „Musteraufführungen“ geben sollte, so wusste man überhaupt nicht, was die ganze Sache zu bedeuten habe. Und gerade gegen die „Musteraufführungen“ hatte Wagner so entschieden sich ausgesprochen. Er wollte Beispiele geben, Beispiele deutschen Stiles, und dessen, wovon dies nur der Ausdruck war: deutschen Geistes. Er wollte, dass man erkennen lerne, wie derselbe Geist, welcher in den grossen Meistern und ihren einzelnen herrlichen Werken einst Gestalt und Laut gewonnen hatte, auch in der Gesamterscheinung des Theaters sich zum Ausdruck bringe, dass also auch das Theater selbst sich darstelle als ein Beispiel idealer Kunst, als ein „Meisterwerk“. Man hätte, um dies zu verstehen, Wagners ganze Kunstauffassung bereits kennen müssen; und damit stand es noch viel ärger, als früher mit seinen Werken. Das deutsche Publikum, so willig diesen gegenüber, wenn sie ihm nur endlich und leidlich vorgeführt wurden, es wusste von Wagners Kunstideal, das er zuerst um 1850 aufgestellt hatte, nach 25 Jahren noch nichts, als was ihm inzwischen davon vorgeredet worden war; und das genügte gerade, um Bayreuth gegenüber recht misstrauisch zu werden. Etwa:

Digitized by Google

dass Wagner nur seine eigenen Werke gelten lasse; dass er die Klassiker der Vergangenheit verwerfe; dass er sich einbilde, das Kunstwerk der Zukunft geschaffen zu haben; dass er die Melodie und die Chöre verdamme; dass er ein lärmendes Orchester brauche, um besondere „Effekte" hervorzubringen; dass er kein Publikum wolle, als welches ihm gefiele, oder als welchem er gefiele usw. Dem allen zum unverhohlensten Ausdrucke hatte er nun dieses wunderliche Bayreuther Theater mitten in die deutsche Welt gesetzt, als wenn es gar keine vortrefflichen Hof- und Stadttheater gäbe, die seine Werke schon viel mehr als alle anderen und mit den anerkanntesten Kräften aufführten, und wo man sich in all die schönen „Effekte" des Tannhäuser und Lohengrin ja schon gründlich verliebt hatte. — So ungefähr dachte und sprach tatsächlich das grosse Publikum, die Öffentlichkeit über Bayreuth, und als die „Kritik" es eine „Bereiter-Bude" nannte, lachte man darüber als über einen guten Witz. Wenn auch das kleine Publikum in Bayreuth selbst mit der Zeit wuchs, der deutsche Geist kam draussen nicht viel weiter zur Selbsterkenntnis an diesem Beispiel. Er hatte wenigstens noch immer nicht die Kraft, es zu verhindern, dass ganz dieselben Meinungen und Urteile noch heute, nach 50 Jahren, gelegentlich im Publikum und sogar in der belehrenden Presse uns entgegentreten. Gilt es einmal, in einem besonders ernsten Falle, wie zum Beispiel in der Frage des Parsifalschutzes, sich zu entscheiden, zu erklären, Gesinnung zu beweisen, auf Grund der Kenntnis dessen, was Wagner gewollt hat, für seinen Willen einzutreten, auch nur seinen Willen zu respektieren: so zeigt sich innerhalb und ausserhalb der deutschen Volksvertretung dasselbe, was Wagner von seinen Künstlern sagte, als diese zuerst von ihren Theatern zu ihm in die Bayreuther Schulung kamen und auf seine einfachsten Stillehren wie Parsifal erwiderten: „Ich wusste sie nicht."

Das Vertrauen also auf den deutschen Geist, das hat Wagner zwar niemals ganz verloren — denn er bot ihm ja noch seinen Parsifal an! — aber im deutschen Publikum gefunden hat er ihn selten, bewährt hat er sich ihm gegenüber schwach.

In allen solchen trüben Erfahrungen hatte dann Wagner doch immer wieder Mut gefasst, weil er sich im entscheidenden Momente auf „seine Künstler" verlassen konnte. „Meine Künstler!" Wie herzlich hat er sie stets als seine eigentlichen Freunde und Helfer am Werke angesprochen! Wie hat er ihnen gedankt, wenn sie in schweren Schlachten treu zu ihm gestanden waren und unverstandene Werke deutlicher gestaltet hatten! Sein Bayreuth wollte er durchaus nicht als „Nationaltheater" gelten lassen, da die „Nation" dafür noch fehlte; aber eine Schule sollte es sein, „die denkbar beste Schule" für seine Künstler. Die Bayreuther Genossenschaft, die er einzig noch anerkannte, wenn alle ihn im Stiche liessen, war die

Digitized by Google

Genossenschaft seiner Künstler. Nichts verlangte er von ihnen als Ernst, Fleiss und Treue für die Sache, der er mit ihnen gemeinsam diente. Dies aber im vollsten Sinne, von reinster Art — und diese lässt sich zusammenfassen in den Begriff der Selbstlosigkeit. Ernst, Fleiss und Treue wollen wenig bedeuten für den Dienst einer grossen Sache, wenn sie nicht nur Ausdruck der einen Grundtugend, der Selbstlosigkeit sind. Wagners ganzes Leben war das Bild einer solchen, sich selbst verzehrenden Selbstlosigkeit gewesen; denn nie hatte er einen Vorteil, einen Gewinn, einen Ruhm für sich persönlich gesucht, vielmehr gegen diese so weltbeliebten Dinge oft genug in kritischen Momenten „schwer gesündigt" — wie die Welt das nennen würde — nur um der Sache, um seines Ideales willen, das freilich mit seiner eigenen Kunst untrennbar zusammenhing. Aber war es denn seine Schuld, dass er so begabt worden war, auch selbst die Werke schaffen zu können, in denen seine idealen Vorstellungen und Anschauungen zum künstlerischen Ausdruck kamen? Es erscheint wirklich oft so, als habe man ihm dies als „puren Egoismus" ausgelegt! Nur die Künstler hatten von jeher unbedingtes Gefallen daran gefunden; sie brauchten sich um nichts zu bekümmern, als um die Verwirklichung des Ideales. Nur selbstlos mussten sie dabei sein, wie ihr Meister. Das ist der moralische Stil dieser Kunst. „Wer nicht aus Ehre und Enthusiasmus zu mir kommt," schrieb Wagner, „den lasse ich, wo er ist. Ein Sänger, eine Sängerin, welche nur gegen eine jener verrückten Gagen zu mir kommen würde könnte mir schön taugen!" — —

Wenn man nun es erleben muss, dass Künstler, welche in Bayreuth selbst das geworden sind, was sie sind, nämlich: Darsteller des idealen Dramas — von anderem gar nicht zu reden — um des Geldgewinnes halber an einer Handlung teilnehmen, welche am allerschärfsten gerade dem ernstesten Willen des Meisters, dem tiefsten Sinne seines Ideales widerspricht, dem zu dienen sie beehrt wurden: so wird man allerdings wohl recht traurig gestimmt werden müssen. Daran ersieht man, dass der künstlerische Geist nicht genügt in Sachen eines Ideales — da bedarf es einer moralischen Grundlage. Die Selbstlosigkeit muss Gesinnung sein. Und wäre sie das, so trüge sie schon ihren Lohn in sich; denn sie machte dem Selbst des Künstlers die höchste Ehre. Aber mehr noch: sie brächte ihm auch die grösste Ehre, ihm und seinem ganzen Stande, dem Künstlertum, das Wagner so hochstellte und liebte. In einem Falle, wie dem New-Yorker, da hätten es die Künstler, und sie allein, in der Hand gehabt, der ganzen Welt zu zeigen, welche starke moralische Kraft in ihnen, in ihrem künstlerischen Bewusstsein lebe, indem sie ja nur nicht mitzutun brauchten, und die schönste Spekulation mit dem idealen Kunstwerke hätte am Boden gelegen. „Alle Opern stehen still, wenn mein starker Kehlkopf

Digitized by Google

will!" Nur das Selbstgefühl des Arbeiters brauchten die Künstler zu haben und die Ehre der deutschen Kunst war durch die Künstler gerettet. Des Meisters Willen hätten seine Künstler als seine berufenen Bevollmächtigten erfüllt. Eine grosse Betätigung seiner Schule wäre das gewesen, eine — sagen wir es ganz kurz — eine „gute Aufführung" der Künstler, im echten Bayreuther Stil!

Aber — aber — ich weiss nicht recht, ob die deutsche Öffentlichkeit an solcher positiven Leistung zum Bewusstsein dessen erwacht wäre, was Wagner uns hinterlassen hat? Um das zu wecken, dazu bedarf es offenbar zunächst einmal der negativen Tatsache, nicht die Bekundung, sondern die Ermangelung der moralischen Grundlage des künstlerischen Talentes hat das deutsche Publikum erst darauf aufmerksam gemacht, dass der deutsche Geist in Wagners Sache ein Anrecht auf Berücksichtigung habe.

Nun wohl: eben diese Erkenntnis kann fruchtbar werden. Es ist mit nichten schon alle Hoffnung aufzugeben, weil man nur ein Menschenalter nach der Bayreuther Grundsteinlegung noch nicht weiss, welches Geheimnis der Stein dort verschliesst. Es geht nicht so schnell in dieser Welt mit den wirklich grossen Dingen. Langsam, sehr langsam nur steigt das Senkblei des Verständnisses in die Tiefen der Genialität. Beethovens neunte Symphonie kam 20 Jahre nach ihrer Entstehung zum ersten Male unter Wagners Leitung in Dresden zu einer Wirkung, welche die Öffentlichkeit nicht mehr nur als eine musikalische Tollheit berührte. Schopenhauers Hauptwerk war schon seit 40 Jahren gedruckt und sollte fast wieder als Makulatur eingestampft werden, als der Verfasser noch kurz vor seinem Tode die ersten Anzeichen davon erhielt, dass er anfinge beachtet zu werden. Und Goethe! Goethe ist schon seit zwei Menschenaltern tot und eben jetzt beginnt er in Deutschland geistig zu leben. Ich versteige mich mit den Vergleichen nicht bis zum Unvergleichlichen, zu unserer heiligen Religion, worüber ein geistvoller Theologe geäussert hat, man solle nicht sagen: „Wir sind nicht mehr Christen", sondern: „Wir sind noch nicht Christen"; aber ein ähnliches Motto dürfte man wohl mit einigem Rechte über jede Geschichte der Wirkungen und Erfolge grösster Geisteserscheinungen auf Erden setzen. Also wäre es selber verständnislos gegenüber der Weltregel, wollte man über die heutige Verständnislosigkeit der Welt für Wagners Werk verzweifeln. Im Gegenteil! Man muss an das Werk glauben, und glaubt man daran, so muss und wird man unentwegt an der Förderung des Verständnisses arbeiten; und dauerte es noch ein ganzes Menschenalter, und stürben noch so viele Arbeiter darüber hin: wenn das Werk es wert ist, wird es aus dem Kulturschatz des deutschen Geistes niemals verloren gehen.

Schluss folgt

Digitized by Google

ROMANISCHE „RING"-ÜBERSETZUNGEN

von Kurt Mey-Dresden



Das Verdienst des Übersetzers eines Buches oder einer Dichtung pflegt gewöhnlich unterschätzt zu werden, und man hält gern seine Arbeit für die mehr oder weniger mechanische Leistung eines Sprachkundigen. Indessen haben gerade die hervorragendsten Schriftsteller erkannt und ausgesprochen, dass diese Ansicht eine durchaus irrige ist und dass es kaum eine schwierigere reproduktive Aufgabe gibt als die, die Werke eines Philosophen oder eines Dichters in eine andere Sprache zu übertragen. Denn eine Sprache ist niemals die wörtliche Übersetzung irgendeiner andern, sondern vielmehr das Produkt der Denkweise derjenigen Nation, welche sich diese Sprache im Laufe vieljahrhundertjähriger Kulturentwicklung geschaffen hat und deshalb als eines ihrer heiligsten Güter zu wahren verpflichtet ist. Da aber die Denkweisen der Nationen durchaus verschieden sind, und zwar umsomehr, je weniger rasseverwandt diese Nationen unter einander sind, so können auch ihre Sprachen nicht den gleichen Bau aufweisen. In der Tat gruppiert man ja die Sprachen nach den Rassen und umgekehrt die Rassen nach den Sprachen. Aus alledem folgt, dass es unmöglich ist, etwas in einer Sprache Geschriebenes ganz genau seinem Inhalt, seinem Ausdruck und seiner Form nach in einer andern Sprache wiederzugeben. Es kann dies vielmehr nur annäherungsweise geschehen; und je stärker diese Annäherung geschieht, um so besser ist die Übersetzung. Es gibt nun zwei Arten von Übersetzungen. Die einen Übersetzer suchen den Geist der Originalsprache zu erfassen und nähern dieser mehr oder weniger die Übersetzungssprache. Die andern bemühen sich dagegen, das Original mehr dem Geiste der Übersetzungssprache anzupassen. Diese zweite Art ist gegenwärtig die häufigere; sie ist leichter, aber auch oberflächlicher. Dass die Tagespresse aller Kulturvölker gegenseitig aus sich schöpft und fortwährend ein Übersetzen hinüber und herüber nötig macht, bringt ohnehin den Gesellschaftsjargon der verschiedenen Völker einander immer näher, wodurch aber auch eine allgemeine Veroberflächlichung der Sprechweise herbeigeführt wird und insonderheit die wurzelhaften Sprachen, wie die deutsche, Gefahr laufen, ihre Kraft und Ursprünglichkeit einzubüssen. Im internationalen Verkehr schleifen die Völker immer mehr ihre Sonderheiten ab und kommen einander äusserlich und schliesslich auch innerlich ähnlicher. Doch ist

Digitized by Google

dies nur durch eine Nivellierung, also durch Verlust der Eigenart, möglich. Denn das Wesen des Menschen ruht in der Wurzel seiner Nation und nicht in dem Bewusstsein, unter dem ziemlich unklaren Begriff „Mensch" zu rangieren. Der menschliche Fortschritt liegt nicht im Internationalen, sondern im Übernationalen. Wahrhaft übernational ist aber vor allem das echte Kunstwerk neben echter Philosophie und wahrer Religion. Alle diese höchsten Güter entstehen stets nur in einer Nation, müssen aber allen Nationen zugänglich gemacht werden. Dazu bedarf es der Übersetzungen, und zwar der Übersetzungen der ersten und besseren Art, wobei der Übersetzer bestrebt sein muss, in den Geist der Originalsprache einzudringen und ihn in den Lauten der Sprache seines (des Übersetzers) Volkes wiederzugeben.

Die Prosa, als die ungebundene Rede, erleichtert diesen Prozess; die Poesie, als die gebundene Rede, erschwert ihn. Dazu kommt noch, dass die Prosa, auch wenn sie grosses zu sagen hat, sich doch im grossen und ganzen der täglichen Redeweise bedient, während die Poesie um so tiefer in die Gründe der Sprache hinabzutauchen strebt, je gedankenvoller und formschöner sie ist. Somit folgt, dass die Übersetzung einer Dichtung besonders schwierig ist. Handelt es sich aber gar um ein musikalisches Drama, bei welchem dem Worte eine ausdrucksvolle und organisch-unauflöslich verbundene Melodie und dieser wieder ein instrumental-symphonischer Musikstrom zugrunde liegt, so hat die Schwierigkeit des Übersetzens ihren höchsten Grad erreicht. Denn in einem solchen Gesamtkunstwerk werden selbst Rhythmik und Metrik von der blossen Form zum innersten Ausdruck erhoben; in ihm werden infolgedessen die schweren und leichten Akzente, der Hoch- und Tiefton, die Hauptsilben und die Nebensilben, ganz unverrückbar festgelegt. Der Übersetzer ist somit nicht nur an die Silbenzahl der einzelnen Verse des Originals gebunden, sondern auch an die rhythmisch-dynamische Anordnung und Verteilung dieser Silben. Dieser Umstand nötigt den Übersetzer bisweilen zur Vergewaltigung seiner Muttersprache, aus dem einfachen Grunde, weil alle Sprachen sich in rhythmischer und dynamischer Hinsicht unterscheiden, hier aber Rhythmik und Dynamik schon durch die musikalische Grundlegung des Kunstwerks unabänderlich bestimmt sind. Die Hauptaufgabe eines Übersetzers ist somit die möglichste Anpassung seiner Muttersprache an die Originalsprache mit möglichst geringer Schwächung der ersteren.

Dass nun gerade die Übersetzung der Kunstwerke Richard Wagners und unter diesen wieder der „Ring des Nibelungen" ganz besonderen Schwierigkeiten unterworfen ist, soll in den folgenden Ausführungen klargelegt werden, und zwar im wesentlichen an der Tetralogie. Von der Übertragung ins Englische können wir dabei absehen. Denn die englische Sprache ist der deutschen stammverwandt. Der Übersetzer braucht nur die romanischen Elemente möglichst auszuscheiden — was nicht schwer

Digitized by Google

ist, zumal auch englische Dichter, Shakespeare voran, die germanischen bevorzugen — und sich auf die angelsächsischen und keltischen zu beschränken. Diese haben ihre Wurzelkraft in ähnlicher Weise bewahrt wie die deutschen Stämme und sind gleich diesen zum Stabreim geeignet, der ja die sprachliche Eigentümlichkeit des „Ring" ausmacht. Ob die gegenwärtig existierende englische Übertragung dieses Werkes so vorzüglich ist, dass sie als die voraussichtlich endgültige und klassische anzusehen ist: das zu beurteilen überlassen wir anderen und wenden uns vielmehr den romanischen „Ring"-Übersetzungen zu, von denen uns eine italienische, eine französische und wesentliche Teile einer spanischen bisher vorliegen.

Bis vor zehn Jahren ist man in den romanischen Ländern gewohnt gewesen, Wagners Bühnenwerke als Opern im hergebrachten Sinne anzusehen, seine Bühnendichtungen folglich als Libretti. Diesen pflegte man im allgemeinen keine übermässige sprachliche Sorgfalt zuzuwenden, wenn auch der romanische Librettist immer noch mehr Dichter war als der deutsche. Eine halbwegs dramatische Deutlichkeit genügte, weil ja doch die Musik mit ihren zahlreichen verschiedenartigen Nummern die Hauptsache war und der poetische Inhalt erst in zweiter Linie in Frage kam. So wurde auf den poetischen Ausdruck im Libretto nur sehr oberflächlich geachtet; und man verzichtete nicht nur auf gedankliche Tiefe, sondern man sah auch über Seichtigkeiten und Flüchtigkeiten wohlwollend hinweg. Mit solchen Libretti stellte man nun Wagners Dichtungen auf eine Stufe, worüber man dem romanischen Auslande keine Vorwürfe machen kann, weil man es anfangs und Jahrzehnte hindurch in Deutschland nicht anders machte und noch heute viele deutsche Literaturgeschichten einen Richard Wagner nur in den Kapiteln über Minne- und Meistergesang in Anmerkungen unterm Text erwähnt als einen, der die Dichter und Stoffe jener Literaturperioden in Opern behandelt und somit nach der hochweisen Ansicht pedantischer philologischer Schulfüchse eigentlich schwer gemissbraucht hat. Also man wandelte Wagners Bühnendichtungen in romanische Libretti um. In Frankreich ist in dieser Hinsicht Victor Wilder zu nennen († 1892). Wir wollen seine Verdienste um Wagners Kunst und seine Begeisterung für den Meister weder kürzen noch verkennen: er war ein Kind seiner Zeit und verstand Wagner nur als Musiker und Opernkomponisten, wenn auch als den bedeutendsten. Der klassische französische Wagnerübersetzer aber, Alfred Ernst (1860—1898), nennt Wilders Übertragung eine verhängnisvolle (fatale) und bekämpft sie mit grossem Eifer.

Eine italienische Übersetzung des ganzen „Ring des Nibelungen" liegt vor von A. Zanardini, vermutlich die einzige (bei F. Lucca in Mailand erschienen). Sie nennt sich „versione ritmica", d. h. der Übersetzer verzichtet allerdings auf die üblichen, gar auf die gereimten Li-

Digitized by Google

brettoverse. Aber er strebt immer möglichst nach dem Theatervers zurück, was man schon daraus erkennt, dass er die Kurzverse des Originals mit ganz wenig Ausnahmen zu Langversen macht. Alliteration ist bei ihm durchaus nicht ganz und grundsätzlich ausgeschlossen: widerspricht sie doch nicht dem Charakter der italienischen Sprache, und finden sich doch sogar ganz herrliche Beispiele von ihr bei Dante. Aber Zanardini wendet sie nicht wesentlich an, sondern gebraucht sie nur da, wo sie sich ihm ohne grosse Schwierigkeit von selbst darbietet. Infolgedessen wirkt sie bei ihm mehr für das Auge als für das Ohr. Durch diese beiden Umstände — Auflösung in den breiten aber flachen Strom der Langverse und Mangel wirklich sinnfälliger Stabreime — verliert die Sprache des Übersetzers gegenüber der des Originals ungemein an Kraft. Aber durch ihren Vokalreichtum und das fast völlige Fehlen von Konsonantenhäufungen ist die italienische Sprache der deutschen Sprache, zumal der Sprache im „Ring des Nibelungen", von allen romanischen Sprachen äusserlich am meisten entgegengesetzt, obwohl sie ihr in bezug auf Wurzelhaftigkeit immerhin viel näher steht als die französische. Deshalb musste die italienische Sprache mit ihren weichen und sanften Klängen sich auch am meisten dagegen sträuben, das Kraftvolle, aber Rauhe und Harte der deutschen Sprache wiederzutönen, ebenso wie diese unfähig ist, Dante's und Petrarca's Gesänge in ihrer ganzen Klangschönheit wiederzugeben. Diese Übelstände muss man also von vornherein mit in Abrechnung bringen, wenn man die italienische „Ring"-Übersetzung mit ihrem deutschen Original vergleichen will.

Wenn sich aber Zanardini auch davor hütet, Wagners Sprache durch Einzwängung in die gebräuchliche italienische Librettometrik gänzlich ihrer Kraft zu berauben; wenn er auch die Silbenzahl der einzelnen Phrasen so weit wie möglich beibehält und nur im Fall der Not Nebensilben hinzufügt oder hinwegnimmt: so lässt er doch bei seiner Übersetzung den musikalischen Akzent fast gänzlich aus dem Spiele, so dass dieser oft nicht mit dem Sprachakzent zusammenfällt und identisch ist, was ja gerade einen der Hauptvorzüge des Originales ausmacht. Ein Beispiel mag für viele genügen. Siegmund beginnt seinen Monolog am Anfang des dritten Auftrittes des ersten Aufzuges der „Walküre" mit den Worten: „Ein Schwert verhiess mir der Vater". Der sprachliche und also der musikalische Akzent liegt in diesem Verse auf der zweiten Silbe, und mit Recht; denn diese nennt das wichtigste Wort des Satzes: das Schwert, das der waffenlose Held notwendig braucht und das ihm einst sein Vater verhiessen hat. Zanardini übersetzt aber: „Promise un brando il padre", worin „brando" der natürliche Sprachakzent ist, während der ein für allemal gegebene musikalische Akzent auf „promise" fällt, also mit jenem in Widerspruch gerät. Das bedeutet aber nichts Geringeres, als dass die Musik und die

Digitized by Google

Poesie nicht mehr zusammenstimmen, das Kunstwerk also aufhört, Gesamtkunst zu sein! Es sei gleich vorausgeschickt, dass die noch zu erwähnenden französischen und spanischen Übersetzer diese Stelle richtig bringen und nicht der Musik widersprechend deklamieren (französisch: „Le fer promis par mon père"; spanisch: „Un brand prometrem va'l pare"). Im ganzen können wir das Urteil abgeben, dass die italienische Übersetzung des „Ring des Nibelungen" von Zanardini wohl literarisch sehr schätzenswert ist, dass sie aber einer klassischen Übersetzung für den Bühnengebrauch noch keineswegs entspricht, weil ihr Verfasser oder Verfertiger sich auf die allgemeinste Sprachversmetrik und deren getreue Wiedergabe beschränkt, den musikalischen Akzent der Verse aber zu wenig beachtet hat.

Übersetzungen der Dichtungen nicht nur für den Leser und Liebhaber, sondern für die Bühnenaufführung und für den Gesang geschaffen zu haben, ist nun das Verdienst des Franzosen Alfred Ernst für die französische und der Spanier Anton Ribera, Salvador Vilaregut und Xavier Viura für die spanische Bühne. Der Franzose eröffnet seine „Walküre"-Übersetzung („La Walkyrie", 1894), die Spanier ihre „Rheingold"-Übersetzung („L'or del Rhin", 1902) mit je einer längeren Vorrede, worin die Geschichte dieser Übersetzungen und die Arbeit des Übersetzens klargelegt wird. In beiden ist das Verfahren im wesentlichen das gleiche. Da es geradezu einen Musterkursus für alle diejenigen darstellt, welche Dichtungen und insbesondere musikdramatische Dichtungen übersetzen lernen wollen, so soll ein wenig bei diesen Vorreden verweilt werden.

Alfred Ernst, welcher die Übersetzungen der „Walküre" von M. Lafontaine in Brüssel (1885) und des „Parsifal" von Frau Judith Gautier (1893) als vortrefflich, aber nicht dem Gesang angepasst erwähnt, fasste bereits 1884, als er den „Ring des Nibelungen" in München gehört hatte, den Plan, dieses Kunstwerk durch eine auch auf die musikalische Betonung im höchsten Masse Rücksicht nehmende Übersetzung auch der französischen Nation zugänglich zu machen. Als echt französisch Empfindender dachte auch er anfangs an eine Übertragung in Versen mit Endreimen, ging aber bald nach Beginn dieser wieder davon ab, weil er durch intimeres Studium der Kunst Richard Wagners bald das Verfehlte seines Beginnens einsah. Er bemühte sich von nun ab vielmehr, jede einzelne Phrase der Dichtung möglichst wörtlich zu übersetzen unter Beibehaltung derselben Rhythmik und Dynamik und unter fortwährender Berücksichtigung der Musik. Gesangstimme und Klavier genügten ihm dazu nicht einmal; sondern er liess einige wichtigen Szenen auch mehrmals mit Orchester probieren, in Paris und anderwärts, einzig um die sinnliche Wirkung seiner Übersetzung zu ermessen und von anderen Kunstverständigen prüfen zu lassen. Er zählte die Silben nicht, wie es in der französischen Poesie ge-

Digitized by Google

schieht, sondern er wog sie, und zwar mit erstaunlicher Peinlichkeit. Obwohl er selbst ein sprachkundiger Gelehrter war, begehrte er auch noch den Rat deutscher Wagnerkenner, die ihn auf dies und jenes aufmerksam machten; und auch Frau Cosima Wagner, welcher unter allen Übersetzungen der Dichtungen des Meisters an der französischen am meisten gelegen sein musste, interessierte sich nicht nur lebhaft für Ernsts Tätigkeit, sondern förderte sie gleichfalls durch Rat und sachkundige Unterstützung. Leicht war die Aufgabe des jungen, kunstbegeisterten Franzosen keineswegs. Denn von allen romanischen Sprachen ist die französische innerlich der deutschen am meisten entgegengesetzt. Im Französischen ist jede Empfindung für Wortwurzeln erstorben. Man betont in ihr beim gewöhnlichen Sprechen entweder gar keine oder die letzte Silbe; und in der poetischen Deklamation sind metrischer und Satzakzent keineswegs identisch. Da aber der deutsche Stabreim gerade die Wortwurzeln für die sinnliche Wahrnehmung in Verbindung bringt, so lässt er sich im Französischen nicht durchführen, sondern nur gelegentlich nachahmen. Auch Ernst musste daher zu seinem Schmerze auf die Anwendung der Alliteration verzichten. Wo sie sich ihm bot, gebrauchte er sie aber mit prächtigster Wirkung und führt selbst als Beispiel seine Übersetzung der Verse an: „da bleicht die Blüte — das Licht verlischt", welche bei ihm lauten: „la fleur se fane, le feu s'éteint", wo aber immer noch nicht die Stabreimwirkung der Originalverse erreicht ist. Die Verslängen des Originals behält der französische Übersetzer grundsätzlich bei, wodurch schon für das Auge seine Übersetzung dem Original ähnlicher erscheint als die italienische. Nur wenn zwei aufeinander folgende Kurzzeilen zusammen eine einzige musikalische Phrase bilden, teilt er bisweilen diese Kurzverse anders ab wie Richard Wagner, wenn es nämlich der französische Satzsinn erfordert. So schreibt z. B. der Meister: „Waffenlos fiel ich / in Feindes Haus", lässt aber diese beiden Verse auf eine einzige melodische Phrase singen; der Übersetzer geniert sich daher nicht, da es der Sinn im Französischen erheischt, diese Worte so wiederzugeben: „Sans épée / en la prison de mort". Hier liegt übrigens ein auffälliges Beispiel nicht wörtlicher Übertragung vor, wie sich deren bei Ernst nur wenige finden; dennoch gibt er den Sinn auch hier richtig wieder und verstösst somit nicht gegen den musikalischen Ausdruck der Frage, wie er denn auch in den folgenden beiden Versen den etwas sehr unbestimmten Sinn des vorhergehenden spezialisiert: „au pouvoir de l'homme / qui me hait!" („seiner Rache Pfand / raste ich hier"). So oder ähnlich verfährt Ernst, wenn ihm eine wörtliche Übersetzung nicht möglich war, immer, so dass seine Übertragung von höchster Korrektheit ist. Er selbst berichtet, dass er dabei der französischen Sprache manchmal habe Gewalt antun müssen. Indessen würden in diesen

Digitized by Google

Fällen auch für den Franzosen alle Zweifel schwinden, wenn er die betreffenden Verse nicht bloss lese, sondern singen höre. z. B. gibt Ernst die Verse: „Siegmund heiss' ich / und Siegmund bin ich" wieder mit: „Siegmund suis je / et Siegmund ose", d. h. er wendet die Inversion in einer der französischen Grammatik widersprechenden Weise an. Doch sagt er, der musikalische Akzent dieser Verse liege so stark und deutlich auf den ersten Verssilben, dass man beim musikdramatischen Vortrag gar nicht im Zweifel darüber sein könne, dass es sich um keine Frage handle. Weniger gut ist schon die italienische Übersetzung dieser Verse: „Sigmondo mi nomo, / Sigmondo son io", wegen des hier die Wirkung abschwächenden Auftaktes; ausgezeichnet heisst es dagegen im Spanischen: „Siegmund jo'm dich / y Siegmund soch jo!" — Infolge der grossen Korrektheit gehört es bei Ernst zu den seltensten Ausnahmen, dass er unbetonte Silben dem Original gegenüber einschiebt oder auslässt; und dies kommt seiner Übersetzung sehr zu gute, da es durchaus nicht gleichgültig ist, wenn man in der ungemein lebensvollen und kräftigen Rhythmik der Sprache Richard Wagners einen anapästischen Fuss durch einen jambischen, einen daktylischen durch einen trochäischen usw. übersetzt oder umgekehrt. Wenn aber z. B. ein ganz genauer Kenner der „Walküre" einer französischen Aufführung dieses Werkes in Ernsts Übertragung beiwohnen würde und so weit von der Bühne entfernt sässe, dass er den Text der Worte nicht mehr verstehen könnte, vielmehr nur noch ihren rhythmischen Fall vernähme: so würde er glauben, einer Aufführung in deutscher Sprache beizuwohnen — so gleicht sich die Rhythmik in beiden Fällen! Ein grösseres Lob kann man aber wohl einer Übersetzung überhaupt nicht spenden. Tritt man allerdings ganz nahe heran, untersucht man Vers für Vers und Takt für Takt, so wird man hier und dort wohl kleine Varianten entdecken, weniger rhythmische als dynamische, den Hauptakzent leise beeinflussende. Aber unter Hinweis auf die schon erwähnten Gründe muss nochmals festgestellt werden, dass es unmöglich ist, ein Kunstwerk völlig gleichwertig und ohne Kraft- und Ausdrucksverlust in einer fremden Sprache wiederzugeben, dass somit der Übersetzer nur eine möglichste Annäherung an das Original, nie aber eine Kongruenz mit diesem erreichen kann.

Ernst war sich aber auch wohl bewusst, dass es nicht genügt, das Formale korrekt zu übertragen; sondern er vertiefte sich auch in den Inhalt des von ihm zu übersetzenden Kunstwerkes. Er studierte darin die poetischen Gleichnisse und Bilder, drang selbst in den Sinn spezifisch deutscher Wortspiele und Sprachsymbolik ein und versuchte dabei das, was sich unmöglich ins Französische übersetzen liess, in dieser Sprache wenigstens nachzuahmen, indem er somit gleichsam den deutschen mit dem französischen Sprachgeist vermählte. Um derartiges zu ermöglichen, dazu

Digitized by Google

genügen die besten philologischen und musikalischen Kenntnisse nicht, so notwendig sie auch sind: dazu bedarf es auch noch eines ausgeprägt poetischen Sinnes, ja man möchte sagen direkt dichterischer Befähigung und ästhetischen Schauvermögens. Siegmunds sogenanntes Liebeslied in der Schlussszene des ersten Aufzugs der „Walküre" bietet vielleicht die vortrefflichste Gelegenheit, die Vorzüge Ernsts in das rechte Licht zu setzen. Es handelt sich hierbei nicht nur um eine poetisch-plastische Darstellung des Frühlings als strahlender Jünglingsgestalt, eine Darstellung, die zwar an minnesingerliche Vorbilder erinnert, aber zweifellos die schönste Schilderung des Lenzes enthält, die je von einem Dichter gesungen wurde: sondern der dieses Frühlingslied singende Held identifiziert sich im Laufe seiner weiteren Rede mit diesem Lenzjüngling, der sich nach der Liebe, seiner bräutlichen Schwester, sehnt, als deren Personifizierung natürlich Sieglinde gedacht ist. Die innige Vereinigung dieses Paares hat der Dichter durch die alliterierenden Wörter „Lenz" und „Liebe" äusserst sinnfällig und eindringlich charakterisiert; und es fehlt seiner Frühlingsverherrlichung gewissermassen die Krone, wenn man sich diese beiden Stabreime wegdenkt. Die Übersetzer hatten einen doppelt schweren Standpunkt. Erstens war dieser konsonantische Gleichklang ohne Sinnverletzung in ihrer Muttersprache entweder gar nicht oder nur gewaltsam zu erzielen. Zweitens sind zwar im Deutschen der Lenz männlich und die Liebe weiblich und können sich daher zum Paare vermählen: nicht so in den romanischen Sprachen, wo die Liebe — dank ihrer Abstammung vom lateinischen „amor" — nun einmal männlich ist. Was tun nun die Übersetzer; wie retten sie sich aus diesen Schwierigkeiten? Der Italiener macht den Lenz weiblich und lässt die Liebe männlich; der Schlussvers: „vereint sind Liebe und Lenz" lautet bei ihm: „Congiunti son la primavera e amor". Dann aber wäre Siegmund der „amor" und Sieglinde die „primavera". Wie kann dann aber der Bruder die bräutliche Schwester befreien, die ihn lockte? Ist nicht vielmehr gerade alles umgekehrt? Diese Schwierigkeit hat der italienische Übersetzer zwar nicht überwunden, aber doch wenigstens erkannt. Denn unmittelbar nach dem zitierten Vers wird plötzlich Siegmund zum Lenz und Sieglinde singt: „Sei tu l'april / Cui sospirai / Del verno in mezzo al gel". Die Spanier vermeiden diesen Widerspruch. Auch bei ihnen ist der Lenz weiblich und die Liebe männlich; und das Lied schliesst: „units / Primavera y Amor". Aber sie halten nicht an der Personifikation des Zwillingspaares mit Primavera und Amor fest, sondern ziehen sich dadurch aus der Schlinge, dass sie anstelle der Identifikation den poetischen Vergleich treten lassen, wodurch zwar die dramatische Kraft etwas einbüsst, aber doch die Logik gerettet wird. So fährt bei ihnen Sieglinde fort: „Tu ets per mi / la Primavera / qu'en mitj del Hivern cerquí", also nicht: „du bist der Lenz", sondern: „du bist

Digitized by Google

für mich der Lenz", das heisst doch aber: „du bist mir wie der Lenz". Alfred Ernst wollte aber an der Identifikation von Lenz und Liebe mit Siegmund und Sieglinde unbedingt festhalten, um die Dichtung des Meisters unverändert wiederzugeben. Zunächst mochte er deutlich fühlen, dass an dieser Stelle die Alliteration unerlässlich sei, während die Italiener und die Spanier sie auch hier fallen gelassen hatten. Er verband also mit „amour" den Wonnemonat „avril" (den ja auch die Spanier an Stelle unsres Mai gesetzt haben). Der Stabreim war nun gefunden: „l'amour et l'avril". Aber beide Wörter sind im Französischen männlichen Geschlechts. Da half sich denn Ernst durch eine poetische Lizenz, welche man von Sprachvergewaltigung kaum freisprechen kann: er machte das Wort „amour" weiblich! Nun konnte er singen: „couple joyeux, / ils se sont reconnus: unie est l'Amour à l'Avril!" Aus seiner Vorrede ist ersichtlich, dass er sich seiner Kühnheit dabei gar wohl bewusst war: aber er beruft sich darauf, dass sich ältere französische Dichter ebenso so grosse, ja ganz ähnliche Freiheiten bisweilen gestattet hätten; und wir meinen, dass wohl kaum ein kunstsinniger und poesieliebender Franzose sich an Ernsts Vorgehen stossen wird, obwohl es kaum denkbar wäre, dass ihm die gewaltsame Veränderung des grammatischen Wortgeschlechtes bei der Lektüre und wohl auch noch bei der Aufführung nicht wenigstens leise ins Bewusstsein treten sollte. Wo Ernst seine Behandlung der französischen Sprache in seiner Übersetzung vor seinen Landsleuten rechtfertigen wollte, da musste er sich überhaupt auf die französischen Dichter vergangener Jahrhunderte berufen; und er tut dies auch in seiner Vorrede zur Übersetzung der „Walküre". Er sagt darin, es sei bisweilen notwendig gewesen, nach kurzen Wörtern mit kräftigem Ausdruck, also gewissermassen nach den deutschen Stammwurzeln Entsprechendem zu suchen; und diese hätten sich ihm besonders in der französischen Sprache des 16. Jahrhunderts dargeboten, so dass dem literaturkundigen Franzosen die Sprache in seiner Übersetzung gewiss nicht fremdartig oder gar unfranzösisch erscheinen würde. Es ist gewiss interessant und eigenartig, dass, wie Richard Wagner auf die Kraft der altdeutschen, so sein französischer Übersetzer auf die Kraft der altfranzösischen Sprache zurückgreifen musste, um die Helden der Vorzeit und Sage reden zu lassen. Aber Ernst war eben mehr als journalistischer Schriftsteller und Librettist: er war ein feinsinniger und wissenschaftlicher Kenner der französischen wie der deutschen Sprache; und zu seinem theoretischen Wissen gesellte sich noch das feinste künstlerische Empfinden und stark ausgeprägter musikalischer Sinn. Trotz allem Eifer und allen Kenntnissen waren auch Ernst einige sachliche Irrtümer mit untergelaufen und in der ersten Ausgabe der „Walkyrie" stehen geblieben. So hatte er die Stelle missverstanden: „Drohst Du mit Frauen, / so ficht nun selber, / sonst lässt dich

Digitized by Google

Fricka im Stich!" und sie wiedergegeben mit: „Menace les femmes!" usw., also: „Bedrohe du Frauen (doch nicht Männer, bewaffnet wie ich!)". Man kann daraus nur erkennen, wie ausserordentlich schwierig die Aufgabe eines guten Übersetzers ist, wenn er unter allen Umständen das Original möglichst getreu reproduzieren will. — Ernst übersetzte auch andre Nibelungenteile und die „Meistersinger von Nürnberg", wie er denn auch Verfasser vorzüglicher Schriften und Aufsätze über die Kunst Richard Wagners und damit Verwandtes war; leider aber hinderte ihn ein beklagenswert früher und schneller Tod an der Vollendung seiner Absichten, nämlich des deutschen Meisters sämtliche Dichtungen und Schriften dem französischen Volke in klassischen Übersetzungen darzubieten. Andre mussten und müssen sein Werk fortsetzen: möge es ihnen im Geiste und mit dem Erfolge Alfred Ernsts gelingen, in dem wir geradezu das ideale Vorbild eines Übersetzers zu erblicken haben und der für Wagners Kunst in Frankreich mindestens dieselbe Bedeutung hat, wie Schlegel und Tieck für Shakespeare's Kunst in Deutschland. Ehre seinem Andenken und Nachahmung seinem Schaffen!

Und glücklicherweise hat Ernsts Beispiel Nachahmung gefunden! Und zwar sind hier die schon erwähnten Spanier zu nennen, welche sich die Übersetzung der Dichtungen und Schriften Richard Wagners zur Aufgabe gemacht haben. Man hat in Barcelona vor zwei bis drei Jahren eine „Associacio Wagneriana" gegründet, die bereits mehrere hundert Mitglieder zählt und die Einführung und Verbreitung der Kunst und Kunstlehre Richard Wagners bezweckt. Der Spitze dieser ungemein rühmenswerten, die meisten deutschen, zu blossen Konzertvereinen herabgesunkenen Wagnervereine (von denen wohl nur doch der Berlin-Potsdamer kulturelle Bedeutung hat) schwer beschämenden Vereinigung gehören diese Übersetzer an. Von Dichtungen Wagners sind bisher in spanischer (katalonischer) Sprache von ihnen erschienen: „L'or del Rhin", übersetzt von Salvador Vilaregut und Antoni Ribera, und „La Walkyria", übersetzt von Xaver Viura und Antoni Ribera. Eine schon 1901 erschienene Übersetzung der „Götterdämmerung" („El Capvespre dels Déus") von Geroni Zanné und Antoni Ribera kommt für unsere Zwecke weniger in betracht, da sie nur literarisch ist und von den Übersetzern selbst als eine provisorische angesehen wird. Denn die beiden erstgenannten sind für die musikalische Aufführung bestimmt und erfreulicherweise mit der gleichen Sorgfalt und peinlichen Treue vorgenommen worden wie die französischen Alfred Ernsts. Die „Rheingold"-Übersetzung ist, wie bereits gesagt wurde, mit einer Vorrede versehen. Aus dieser geht hervor, dass die Übersetzer zunächst spanische Gesangskünstler zum Vortrage Wagnerscher Kunst befähigen möchten und erst in zweiter Linie das Interesse

Digitized by Google

der übrigen Gebildeten erwecken wollen. Sie erkennen, dass die erste Schwierigkeit dabei in der Herstellung guter Übersetzungen besteht, worin die spanischen Worte möglichst genau zu der Originalmelodie passen. Auch sie gehen also auf die möglichste Wahrung der melodischen Form und der rhythmisch-dynamischen Bewegung aus. Sie geben aber zu, dass sich hier bisweilen Hindernisse entgegenstellen, die nicht ganz zu beseitigen sind. Infolgedessen seien bisweilen kleine Modifikationen unvermeidlich, zu gering, um den musikalischen Sinn zu schädigen, wie die Verteilung einer Silbe auf zwei Noten oder die Einfügung oder Unterdrückung einer unwesentlichen Pause. Immer aber, sagen sie, seien sie ernstlich und ausnahmslos bestrebt gewesen, eine genaue Übereinstimmung der musikalischen Phrase mit der textlichen Konstruktion herbeizuführen. Hauptsächlich infolge ihrer Konsonantenhäufungen sei die deutsche Sprache besser als die spanische zu wirkungs- und machtvoller Akzentuierung geeignet; am meisten Schwierigkeiten biete dabei der Stabreim, und zwar besonders im „Rheingold" (nämlich weil dort die Sprache ihren wurzelhaften Anfängen noch näher steht als in den andern Teilen der Tetralogie, wo sie sich unmerklich in der Richtung nach der späteren Konventionssprache hinbewegt und entwickelt — d. V.); und die spanische Sprache sei zu einer grundsätzlichen Anwendung der Wagnerschen Alliteration nicht geeignet, weil diese mit ihrem Wesen in Widerspruch stehe: jedenfalls hätten sich aber die Übersetzer zu erreichen bemüht, dass einerseits der Text vor allem voll zur Geltung käme und dass er sich andrerseits doch mit möglichster Genauigkeit und Treue dem musikalischen Ausdruck des Originales anpasse. Man erkennt, dass die Übersetzer sich der Schwierigkeiten ihrer Aufgabe vollbewusst gewesen sind, dass sie aber auch den richtigen Weg zur Lösung eingeschlagen haben. Und ihre bisher veröffentlichten Leistungen sind Meisterstücke der Übersetzungskunst! — Ein Beispiel sei noch angeführt, um zu zeigen, wie sie auch den Stabreim anzuwenden verstehen, wo sie ohne ihn die Gesamtwirkung für unmöglich halten. Es betrifft gleich die ersten Worte im „Rheingold"; hier sei es durchaus notwendig gewesen, die Alliteration mit dem W-Laut durchzuführen, um dadurch das Rauschen der Wellen anschaulich zu machen. Diese Stabreime sind den Übersetzern nun so ausgezeichnet gelungen, dass zwar nicht ganz der tiefe Sinn, wohl aber völlig der wunderbare Klangzauber des Originals erreicht wird. Wir bringen sie zum Schluss und stellen links die deutschen und rechts die italienischen Worte zur Vergleichung daneben:

Weia! Waga!	**Weia! Waga!**	**Wagalaweja! (!)**
Woge, du Welle,	**Vina, ona verda,**	**T'agita, culla,**
walle zur Wiege!	**vina à ma vora!**	**Onda soave,**
Wagalaweia!	**Wagalaweia!**	**La tua fanciulla! (!)**
Wallala weiala weia!	**Wallala weiala weia!**	**Wallala weiala! (!)**
		Wagalaweja! (!)

Digitized by Google

RICHARD WAGNERS KLAVIERMUSIK

von Rudolf M. Breithaupt-Berlin





Die Kompositionen Richard Wagners für einen der bedeutendsten und bevorzugtesten Zweige instrumentaler Kunst, für das Klavier, haben heute nur einen relativen Wert. Man verfolgt das Genie oft von seiner Schlussentwicklung aus rückwärts und misst seine Grösse gern an seinen kleinsten Studien und ersten Skizzen. Es interessieren nicht so sehr die Veranlassung, die Umstände, unter denen sie entstanden, als vielmehr das individuell-historische Moment, das den Werdegang eines Talentes zum Inhalt hat, also das Geistige in ihnen, und seine Beziehungen zur Zeit, d. h. das Verhältnis zur dermaligen Kultur und das Verhältnis des kaum flügge gewordenen künstlerischen Individuums zur ausgereiften künstlerischen Individualität. Wie der „junge" Goethe, der „landrätliche" und spätere Bundesgesandte Bismarck bei der Beurteilung ihrer Gesamtpersönlichkeit ausserordentlich schwer ins Gewicht fallen, so dürfen — wenn auch nicht in dem Masse wie die ersten Früchte jener — auch diese wenigen Klavierkompositionen Richard Wagners, teils als schablonenhafte Versuche, die ausgesäte Saat aus harter Krume zu locken, teils als erste Keimesbildungen einer intensiveren Kultur einigen Anspruch auf Beachtung erheben. Allerdings beweist seine Entwicklung, die im Anfang keineswegs gleichmässig verläuft, sondern eher das Aussehen einer zick-zackartigen Fieberlinie in graphischer Darstellung hat, dass ein Kunstwerk wie Schillers „Räuber" oder Goethes „Götz" musikalisch unmöglich ist. „Von grossen Dichtern wissen wir, dass sogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit grosser Prägnanz aufzeigen; anders treffen wir es beim Musiker an. Wer möchte in ihren Jugendwerken sogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven erkennen, wie er dort den vollen Goethe und in seinen Aufsehen erregenden Jugendwerken sofort den wahrhaftigen Schiller erkennt?" (Richard Wagner.) Sehr richtig; denn selbst Mozart und die Sommernachtstraummusik des 17jährigen Mendelssohn sind kein Gegenbeweis, da irrtümlicherweise über dem Phänomen Mozart der geniale Arbeiter Mozart, der auch erst Holz bohren musste, ehe er alles spielerisch leicht überwand, vergessen wird, und auch Mendelssohn auf einem Boden gross geworden ist, der an Dung und geistigem Schwung nichts zu wünschen übrig liess. Das ist

Digitized by Google

überhaupt der grosse Unterschied: der Poet hat in der Muttersprache ein organisches Ganze fertig vor sich, der Musiker muss sich seine Sprache zumeist erst schaffen. Auch der grosse Dramatiker Wagner ist nicht über Nacht gereift, hat auch keineswegs alles einer genialen Beanlagung allein zu verdanken, sondern ist wie alle anderen durch den strengen Stil, den vierstimmigen Satz, Kontrapunkt und Fuge (vgl. die vierstimmige Fuge für Singstimmen über: „Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit", cf. Tapperts Ende dieses Jahres im Harmonie-Verlag erscheinende Wagner-Biographie) hindurch gegangen, ehe ihn das Leben und er seinerseits das Leben im tiefsten Kern erfasste. Aber eines ist sicher zu sagen: Er hat den Fehler zu vermeiden gewusst, in diesen Elementardingen zu arbeiten, um zu arbeiten; vielmehr hat er darin nur gearbeitet, um sich in den Besitz der Mittel zu setzen, und sich im übrigen an den lebendigen Organismus des Kunstwerks selber zu halten. Hier hat er künstlerisch wahrscheinlich mehr gearbeitet als alle übrigen, und die Vorstellungsgabe des schwärmerischen Träumers im Pichhof, sein Wissen und Erleben z. B. von Beethovens Welt hätten schon damals manchem ein Fingerzeig sein können. Noch heute ist es so: An der Kraft der Liebe und Hingabe an einen Genius erkennt man die Grösse des Talentes.

Dass Richard Wagner so wenig gerade für Klavier geschaffen hat, ist nicht weiter zu verwundern. Zunächst lag das Seelisch-Primitive und die Ausdruckslosigkeit des Instrumentes seiner von Hoffmannschem Mystizismus erfüllten und nur um Theater, Bühne und Szene kreisenden Ideenwelt viel zu fern. Beethovensche Orchestermusik (besonders die Egmont-Musik), Mozarts Requiem, Auber's „Stumme" spielen in die wirre Traumeswelt seiner vom Rampenlicht erhitzten Phantasie mit hinein. Was Wunder, dass er (ausser einer frühesten Sonate, einem Quartett und einer Arie), ehe er zu dem Soloinstrument griff, sofort mit Ouvertüren für grosses Orchester anfing! Seine voll ausladende Natur folgte darin nur dem Grundsatze Onkel Adolfs: „Bedenke, wie wissenschaftlich gebildet Karl Maria v. Weber war, und dass Virtuosität gar zu oft den Fluch der Einseitigkeit trägt. Auch die Kunst ist, wie alles, was der Geist ausgebiert, eine unendliche Welt, die aus dem Grossen und Ganzen betrieben sein will!" Daneben fällt der Mangel an pianistischer Durchbildung in die Wagschale. Richard Wagner war kein Klavierspieler, vor allem kein Klavierist im modernen Sinne. Spötter behaupten, er sei über Webers „Jungfernkranz" nicht hinausgekommen. Aber das ist nicht wahr. Er ist an dem Mechanischen dieser Kunst, also an dem, was sich auf die Fingerakrobatik bezieht, gescheitert.[1]) Seine Intelligenz stand schon damals auf einem höheren Niveau als die Hirnlosigkeit von Klaviervirtuosen und Heldentenören —

[1]) Vergl. R. Wagner: „Gesammelte Schriften" Bd. I: „Autobiographische Skizze",

Digitized by Google

und je höher der Intellekt, um so grösser sein Widerstand gegen das, was ihn in seiner Entwicklung hindert, was ihn lähmt und tötet: gegen geistige Fronarbeit und stumpfsinnige Maschinenleistung. Richard Wagners pianistische Unfertigkeit beruht auf nichts anderem, als auf einer starken Idiosynkrasie gegen technisch-mechanische Übungen. Er betrachtete das Instrument mehr als Begleitinstrument und Klangvorstellungsinstrument. In seiner „Autobiographischen Skizze" sagt er nicht ohne Stolz, „er habe nie Klavier gelernt". In dem Essay „Oper und Drama" (IV 9 und 10) nennt er das Instrument „tonlos" und beschränkt es auf die Fähigkeit, „die Musik nur zu schildern". Er fügt sogar hinzu, „dass es nicht bedeutungslos sei, dass der grösste Klavierspieler aller Zeiten, Liszt, sich gegenwärtig mit so machtvoller Energie dem tönenden Orchester und gleichsam durch dieses Orchester der lebendigen menschlichen Stimme sich zuwende . . ." Seine spätere Klavieristerei trägt den Stempel kompositorischer Klangverbesserungen und -Verdeutlichungen oder orchestraler Illustrationen. Sicherlich ist er, wie jeder produktiv Schaffende, der in einiger Beziehung zu seinem klavieristischen Interpretationsmittel lebt, auch in der „Kunst der Fingerfertigkeit" gewachsen, aber nur wenig. Er spielte „geistig" und überliess das übrige dem meist bedeutenden Phantasievermögen seiner oft erlauchten Umgebung. Immerhin bestätigt Glasenapp die Gabe der Improvisation. Danach hat Wagner als Student in einem alten Gasthaus zu Eutritzsch bei Leipzig, das durch den Besitz eines Klaviers zu der populären Benennung „Klavierschenke" (später „alte Oberschenke") gelangte, getanzt und zum Tanze als Improvisator aufgespielt (cf. Glasenapp I, 139). Er hat auch die Mutter unserer beiden grossen Sängerinnen Marie und Lilli Lehmann, Marie Löwe, die dem Leipziger Hoftheater unter Dorn angehörte, auf dem Instrument zum Gesang begleitet. Aus den wertvollen Erinnerungen von Frau Mathilde Wesendonk (cf. Glasenapp II, 2—52) erhellt, dass er ihr Beethovensche Sonaten vorspielte, und wenn er eine der Symphonieen des grossen Tragikers zu dirigieren hatte, ihr diese anschaulich darstellte und erklärte.[1]) „Einmal auf einem gemeinschaftlichen Ausflug nach Brunnen spielte er auf einem Klimperkasten des dortigen Speisezimmers bei einbrechender Dunkelheit Abschnitte aus der Eroika und der c-moll Symphonie; in der Frühe aber, zum Frühstück, wurde ich mit Lohengrinklängen begrüsst . . ." Dagegen berichtet Röckl in einem Brief (Mai 1843) an seinen Jugendfreund Ferdinand Präger, der damals in London lebte, nachdem er die übermächtige Kunsterscheinung Wagners begeistert skizziert hat: „Und doch muss ich

[1]) cf. das herrliche Buch: „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk" Brief 20: „. . . also Morgen (wenn Sie den Spektakel bei sich haben wollen) einfacher Klavierabend."

Digitized by Google

Dir nun sagen, dass ich ihn in etwas überrage, und das ist das Klavierspiel; denn man wird es kaum realisieren können, dass ein solches musikalisches Genie so fast lächerlich schlecht Klavier spielen kann; wenn nun irgend etwas Neues zu begleiten ist, so muss ich ans Klavier, und da hilft mir mein vom Blatt-Lesen viel, und bin ich zum ersten Male damit selbst zufrieden" (cf. H. T. Fink, „Wagner und seine Werke" I, 203). Hierher gehören u. a. auch die Beiträge von Frau Wille über die Züricher Zeit (cf. „Deutsche Rundschau", Mai und Juni 1887). Danach hat er sich häufig ans Klavier gesetzt und Teile aus dem „Tannhäuser" und „Lohengrin" gespielt. „Unvergesslich ist mir," sagt Frau Wille, „wie er, ehe er zu spielen begann, uns den Charakter der Neunten Symphonie erklärte und die Notwendigkeit des Chors und des Hymnus an die Freude zur Vollendung der grossen Tonschöpfung nachwies . . . Ich habe seitdem die Neunte Symphonie öfter gehört und mit vollem Orchester; aber dieses Allegro vivace alla Marcia habe ich doch nur einmal gehört . . . Wagner sah ernst, gehalten und doch lieblich drein. Eine alte Züricher Dame, unsere liebe Gutsnachbarin, sonst so gemessen und nicht aus der Fassung zu bringen, war wie elektrisiert, als er hinterher mit voller Kraft in grossartiger Begeisterung den Chor: ‚Seid umschlungen Millionen' spielte. Mitten drinnen brach er ab. ‚Ich kann ja nicht Klavier spielen,' sagte er. ‚Ihr applaudiert ja nicht. Nun macht ihr's fertig!' . . ." Dann schreibt er selbst in einem Brief an Liszt betreffs der „Walküre": „Ich selbst bin auch ganz unfähig, am Klavier mich damit zu befassen, so dass ich selbst etwas davon hätte. Das kannst nur Du mir vorführen . . ." — — Es ist natürlich, dass der Kampf mit dem Objekt und Wagners Ärger über dessen Tücke kein geringer gewesen sein mag. Aber ebenso sicher ist, dass die Fähigkeit, singend und spielend seinen Werken eine grosse Anschaulichkeit zu geben, keine unbedeutende war (vgl. nicht nur die „Walküre"-Aufführung in seinem Züricher Hause mit Frau Heim usw. . . .).[1]) Er war kein Klaviertechniker, aber er hat sich an seinen Werken und ihrer tonlichen Verkörperung am Klavier mählich auch in dieser Kunst emporgearbeitet. Vor Fingerübungen bewahrte ihn sein Genius und das — Geschick, das ihm die grössten Klavierspieler aller Zeiten: Liszt-Bülow-Tausig-Klindworth wie mit dem Zauberstabe zuführte und ihn jeder Mühe überhob. Dieses Glück hat auf den geringen Umfang seiner Klavierschöpfungen beeinflussend gewirkt. Man darf sagen: Wenn auch das Klavier diesseits seiner alles umfassenden Schöpfersphäre lag, so hat ihm doch seine pianistische, ich will nicht sagen Ungeschicklichkeit als vielmehr Unfertig-

[1]) cf. „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk": pag. 69, pag. 149 Brief 77, pag. 183 („Tannhäuser" dem Dir. des Théâtre Lyrique Mr. Carvalho vorgeführt) und pag. 235 („Tristan" einigen jungen Deutschen in Paris vorgespielt).

Digitized by Google

keit die Lust benommen, sich zu dem Instrument anders als zu einem blossen Interpretationsobjekt zu stellen. Die Annahme, dass er bei grösserer Geschicklichkeit und Durchbildung nicht nur dem Instrument als solchem mehr Interesse abgewonnen haben würde, als auch mehr für dieses geschaffen hätte, hat kaum einige Wahrscheinlichkeit für sich. Dem ausserordentlich feinen und sensiblen Organismus der ganz auf das Farbliche gestellten und nach dieser Seite hin äusserst reizbaren Psyche konnte die klavieristische Monotonie nicht genügen. Dazu kommt, dass sich Inhalt und Form des Kunstwerkes bedingen, und dass, je grösser die Idee, um so grösser die Mittel sind. Die weitausgreifende Phantasie, der plastische Sinn des Vollblutdramatikers konnte sich nur im Orchester verkörpern. (Vergl. R. Wagner: „Gesammelte Schriften" Bd. I: „Ein glücklicher Abend.") Dem makrokosmischen Genie war der Mikrokosmos eines einzelnen Instrumentes zu eng. Man halte z. B. Chopin und Wagner einander gegenüber, und man wird sich der ungeheuren Verschiedenheit und Entfernung dieser beiden Welten bewusst werden: die eine von planetarer Grossartigkeit, die andere nur ein Fixstern im All der Kunst.

Im einzelnen zerfällt seine Klaviermusik (ausgenommen die Liederbegleitungen) in „Mussarbeiten" und „Gelegenheitskompositionen". Zu den Mussarbeiten rechne ich:

1. Die Sonate in B-dur (4/4), viersätzig, „Herrn Theodor Weinlig, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig hochachtungsvoll gewidmet".

2. Die Polonaise in D-dur zu vier Händen. Diese beiden Kompositionen finden sich im Verzeichnis „Neuer Musikalien" im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Ostermesse 1832 unter der Rubrik „für Pianoforte allein": Wagner, R., Sonate, 20 Gr., und in der Abteilung „für Pianoforte zu vier Händen": Wagner, R., Polonaise op. 2., 8 Gr. Es sind die ersten Werke, die unter seinem Namen publiziert sind und auch die einzigen, die Opuszahlen tragen.

3. Das zweihändige Arrangement der neunten Symphonie Beethovens, deren erster Satz mit einem Begleitschreiben am 6. Oktober 1830 an die Firma B. Schott nach Mainz ging. Danach verhandelte Schott persönlich mit Wagner. Es folgte darauf der zweite Brief Wagners, in dem er sein Honorar auf 1 Louis d'or pro Bogen, also auf 8 Louis d'or im ganzen festsetzte. Am 8. Dezember 1831 traf die Antwort ein: „Abgelehnt". Am 15. Juni 1832 stellte Wagner den inzwischen wegen „Überfüllung an Manuskripten" zurückgesandten Klavierauszug der Firma abermals anheim und zwar ohne Honorarforderung mit der Bitte um eine Gegenleistung an Musikalien. Danach scheint der Auszug übernommen zu sein und hat viele Jahre im Archiv der Firma geruht. Das Arrangement blieb Manuskript und wurde am 11. Januar 1872 dem Meister von der Firma zurückgegeben (vgl. Istel: Wagner und die neunte Symphonie, „Musik", II. 6. Beethovenheft). Alle diese genannten Arbeiten sind 1833 komponiert, also im Alter von 18 Jahren.

4. Eine Phantasie in fis-moll, Manuskript, ungedruckt und im Archiv von Wahnfried. Nach einer Kopie von Anton Seidl ist sie bei sechs Systemen ca. 16 Seiten lang und sonatenartig. (Un poco lento, 12/8 Fis-moll; Allegro agitato, 9/8 d-moll; Adagio molto cantabile, 2/4 D-dur; schliesst wieder mit dem „Un poco lento".)

Digitized by Google

5. Eine Sonate in A, die Tappert zitiert: cf. „Musik" I. 20/21 (Bayreuth-Heft) pag. 1939 „Anmerkungen". Frau Cosima Wagner teilte mir gütigst mit, dass das Werk im Original vorhanden, als op. 4 figuriert und fünf Bogen lang ist. — Nach W. Tappert stammt sie ebenfalls aus der Jugendepoche und ist später in der Züricher Zeit Wagners Freunde Baumgartner gewidmet und an ihn verschenkt. Nach der von Anton Seidl angefertigten Kopie ist sie bei fünf Systemen gut 24 Seiten lang und dreisätzig. (Allegro con moto 3/4 A-dur, Adagio molto e assai espressivo 12/16 fis-moll, und durch ein Maestoso eingeleiteter Finalsatz: Allegro molto 4/4).

Zu den Gelegenheitskompositionen sind der Zeit nach zu zählen:

1. Die Albumsonate in As: „Sonate für Mathilde Wesendonk" komponiert im Sommer 1853, zur Zeit des intimen freundschaftlichen Verkehrs mit den treuen Züricher Freunden. Sie trägt die Widmung: „Wisst Ihr, wie das wird?" Erschienen bei Schott-Mainz.[1])

2. Das unter dem Namen „Züricher Vielliebchen-Walzer" (Es-dur) bekannte Albumblatt. Es trägt die Aufschrift: „Züricher Vielliebchen-Walzer, Polka oder was sonst".

Dieser Walzer in 32 Takten ist der jüngeren Schwester von Frau Wesendonk gewidmet, die sich zeitweilig im Wesendonkschen Hause aufhielt (vgl. W. Tappert, H. Teiblers „Neue musikalische Rundschau" 1896 pag. 83; vgl. Glasenapp II/2, Anh. pag. 468 sowie die „Musik" I, 20/21 [Bayreuth-Heft], welchem der ganze Walzer als Beilage mitgegeben).

3. Albumblatt in C-dur (3/4). Der Fürstin Metternich für ihre tapfere und treue Gesinnung gewidmet. Es ist komponiert zur Zeit des zweiten grösseren Pariser Aufenthaltes im Gesandschaftshotel des preussischen Gesandten Grafen Pourtalès Juli 1861 und zehn Jahre später im Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig erschienen. Bekannter ist es durch die Bearbeitung August Wilhelmjs für Violine, sowie durch sonstige Übertragungen geworden.

4. Albumblatt in As (3/4) mit der Aufschrift: „Ankunft bei den schwarzen Schwänen" (gemeint sind die schwarzen Schwäne im Parke des Gesandschaftshotels) und der Widmung: „Seiner edlen Wirtin, Frau Gräfin von Pourtalès zur Erinnerung von Richard Wagner". Im Oktober 1897 als Beilage des „Musikalischen Wochenblattes" publiziert und gleichfalls bei E. W. Fritzsch erschienen. Bleistiftskizze in Wahnfried (Feuille d'Album) vorhanden.

5. Albumblatt in Es, wie man bisher gemeint, entstanden zur Zeit des Aufenthaltes im Schottschen Hause am Weihergarten in Mainz („Meistersinger-Vorlesung") und Frau Betty Schott gewidmet. Diese Angabe Weissheimers ist falsch. Das Blatt war, wie mir die Firma Schott liebenswürdigerweise mitteilte, der Dank des Meisters für die am 1. Januar 1872 erfolgte Rückgabe des Arrangements der neunten Symphonie und ist Frau Schott entweder Ende 1874 oder Anfang 1875 zugegangen. Nach Tappert ist es 1876 publiziert und bei Schott erschienen.

Das ist alles, dessen ich habhaft werden konnte und das zum Teil der Öffentlichkeit zugänglich gemacht ist. Es unterliegt keinem Zweifel, dass manche kleine Skizze, manch hingeworfener Scherz, manch launige Dedikation im Laufe der Zeit verloren gegangen ist. Auch wird sich im Archiv von Wahnfried oder in Privatbesitz noch dies oder jenes finden,

[1]) cf: „R. Wagner an Mathilde Wesendonk" pag. 6, Brief 4. Darnach war sie die erste Komposition seit der Vollendung des Lohengrin („es ist 6 Jahre her"!) und der Dank für eine von Otto Wesendonk vorgeschossene Summe.

Digitized by Google

das sich unter den Begriff „Klaviermusik“ subsumieren liesse.[1]) Es wird jedoch unwesentlich sein, und so begnügen wir uns mit dem, was abgeschlossen vor uns liegt.

Zur Kritik der einzelnen Teile möchte ich folgende Punkte herausgreifen:

I. Die Sonate in B-dur, die bekannteste unter seinen Jugendleistungen, die Glasenapp als „höchst einfach und bescheiden“ angibt, charakterisiert sich als Schülerarbeit. Sie ist das Produkt der halbjährigen Arbeit unter Weinlig und dem verehrten, ungemein klaren und praktischen Lehrer, der den Druck veranlasste, gewidmet. Man darf an die Arbeit keinen absoluten Massstab anlegen, sondern muss sie unter dem Gesichtspunkte verstehen, dass sie vielleicht eine, und zwar eine der besten von vielen in der damaligen Zeit ausgeführten Skizzen war. Es spricht schliesslich auch der Zeitgeist mit, der eben anfing, Mozart vollauf zu würdigen (obwohl gar nicht im Sinne Richard Wagners) und Beethoven in den Konzerten regelmässig durchzuspielen. Daneben fällt die geringe Gewandtheit des jungen Schülers im Ausdruck der neuen Tonsprache und der Zwang Weinligs mit ins Gewicht. Jedenfalls war Richard Wagner kein Wunderknabe, sondern hat wie alle von der Pieke auf gedient. Heute wäre die Arbeit unmöglich, und selbst als Schülerarbeit würde sie sich jeder Meister nur mit Kopfschütteln betrachten, so sehr sind wir mit ihm und durch ihn gewachsen. Sie ist eine Mussarbeit, die jedes eigene, persönliche Ausleben ausschliesst, — die Frucht des gebundenen Stiles, gewachsen in der strengen Zucht des vierstimmigen Satzes. Nimmt man den Einfluss des Lehrers, seine Vorliebe für Mozart, hinzu, so erklärt sich der Schablonencharakter der Sonate von selbst. Es ist Zwangsarbeit, die nicht das geringste Idiom der Wagnerschen Tonsprache aufweist. Sie atmet, wenn man vom Larghetto absieht, Mozartschen Geist. Unter anderem treiben Wolfgang Amadeus' Ouvertüren („Idomeneo“ und „Entführung aus dem Serail“ . . .) darin ihren neckischen Spuk. Allerdings fehlt leider die Mozartsche Klarheit und Flüssigkeit. Die beiden Ecksätze sind am unbedeutendsten. Die Themen ohne Tiefe, die Durchführungen matt, die Modulationen schulgemäss, das Ganze langatmig und voll breiter Wiederholungen. Man wird den Eiertanz:

[1]) Vergl. die Beilage in: „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk“, die als „schwieriges“ Geburtstagsgeschenk für Frau W. den vom 15. Dezember 1859 datierten „beruhigenden“ Schluss zum Vorspiel von Tristan und Isolde in einer Klavierskizze zu zwei Händen enthält. cf. Bf. 98: „Ich habe das Stück Ihnen so aufgeschrieben, wie ich es mir ungefähr auf dem Klavier vorspiele: einige böse Griffe kommen darin vor, und ich denke mir, Sie werden sich einen römischen Baumgartner suchen müssen, der Ihnen die Sache vorspielt . . .“

Digitized by Google



des ersten Satzes schliesslich müde, und freut sich des endlichen Schlusses. Eigentümlich ist der Klavierstil. Er ist hart und unbeholfen, ohne jede klaviermässige Geschmeidigkeit. Ja, man darf das zweite Thema:



schon völlig geigengemäss auffassen, oder sich von einer Klarinette geblasen denken, d. h. schon hier den orchestralen Einfluss feststellen. Begleitfiguren wie:



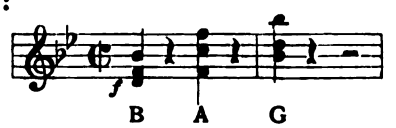
manche tonleiterartigen Rückgänge, kleine Arabesken als:



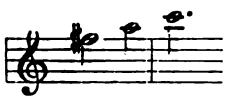
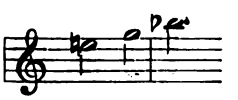
vergl. die gleiche Figur:



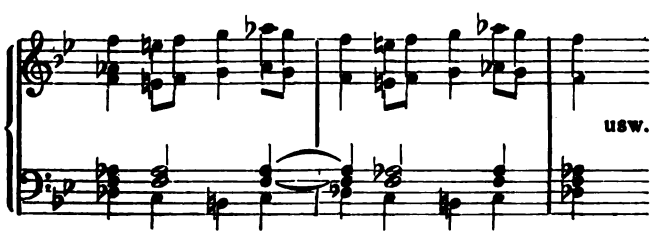
in der „Idomeno-Ouvertüre", weisen immer auf das grosse Vorbild. Zu den Eingangstakten:



vergleiche in der Ouvertüre zur „Entführung aus dem Serail" (Takt 39 ff.)

das:  usw. oder gegen Schluss das:  usw.

Auch die folgende Stelle in der Überleitung zum zweiten Thema:



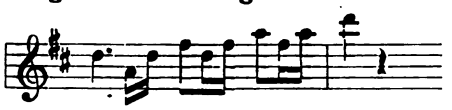
führt in seiner Gebung auf die Schlusstakte derselben Ouvertüre.

Digitized by Google

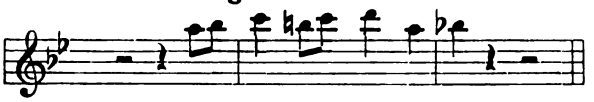
Die Achtelfigur des ersten Themas:



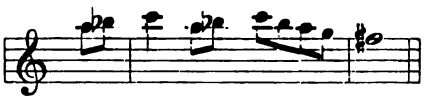
ist typisch und das ganze Thema eigentlich in dem tonischen Aufstieg des:



in Takt 23 ff. der „Idomeneo-Ouvertüre" enthalten. Klassisch sind die Wendungen in der Durchführung:



vergl. „Entführung" (Takt 40 ff.):

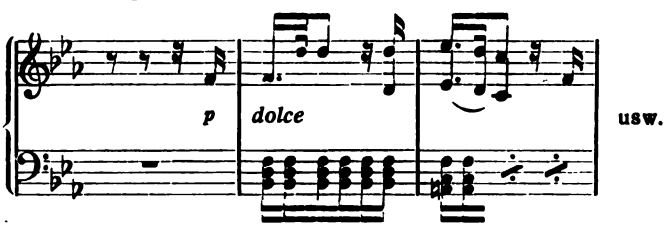


sowie die Bassfiguren:



Dagegen sind am Schluss Spuren Beethovenscher Schreibart zu entdecken.

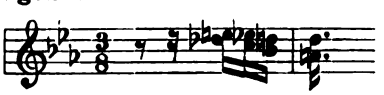
Das Larghetto in Es ist bis auf den grossen Vorschlag „∞" in Beethovenscher Adagio-Faktur gearbeitet und lehnt sich im Seitenthema:



direkt an die bekannte Klarinetten-Kantilene im A-dur Larghetto der zweiten Symphonie an:



Auch manche Bassgänge in der Überleitung zur Dominanttonart, sowie kleinere Redewendungen wie:



Digitized by Google

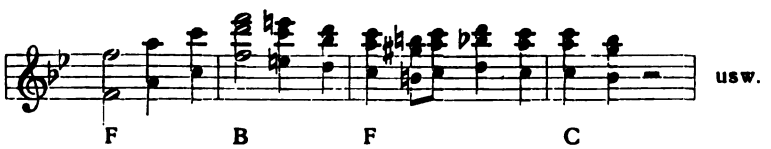
lenken nur allzu deutlich die Aufmerksamkeit auf die grössere Symphonie. Im übrigen ist der Satz fleissig gearbeitet und nicht ohne Schlichtheit und weiche Innigkeit.

Der dritte Satz, Menuetto, Allegro B-dur 3/4 ist der relativ beste. Gesund, frisch und straff durchgeführt, besitzt er wenigstens ein Thema, das Hand und Fuss hat:



Auch das Trio mag hingehen, da es ganz anmutig dem kernigen Menuetto entgegengesetzt ist. Das ganze Menuett ist als No. 84 der „Perles Musicales" (Breitkopf & Härtel) erhältlich. Die ursprüngliche Titelseite findet sich faksimiliert im „Wagner-Jahrbuch" 1888 pag. 366.

Am unglücklichsten erscheint mir der Finalsatz geraten zu sein. Ist schon das erste Thema schwach, so wirkt das zweite:



in seiner Trivialität fast abstossend. — Die Schlusstakte vor der Durchführung sind zwar Zutaten aus der Beethovenschen Hexenküche, aber das Ganze schlängelt sich wie ein endloser Wurm dahin, so dass der Schluss wie eine Erlösung wirkt. — Die Sonate, auf dem Boden damaliger musikalischer Kultur gewachsen, verrät somit nichts, was auch nur annähernd dem späteren Wagner zugerechnet werden könnte. Sie ist fleissig gemacht und zeigt hier und da (im Menuett und im Finalsatz) das Bemühen, nach Kräften einen Beweis von dem Gelernten (kontrapunktischen Studien) zu erbringen.

II. Die Polonaise in D-dur zu vier Händen ist sicherlich nur der Kenntnis und Liebe zu Carl Maria von Weber zu verdanken. Sie ist im Stil des „Rondo brillant" in Es u. a. m. geschrieben, bleibt aber in der Thematik hinter ihren Mustern zurück. Farblos und im ersten Thema:

Digitized by Google



nichtssagend, schleppt sie sich in fortwährender Wiederholung desselben eintönig bis zum Schluss dahin. Nur das dem G-dur Satz folgende Trio-Thema:



usw.

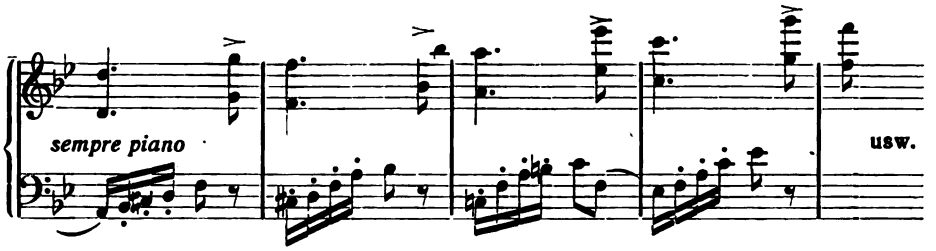
darf den Anspruch auf einige Eigenart erheben. Sonst ist von ihr nur zu bemerken, dass sie klaviermässiger als die Sonate und gleichfalls als No. 24 der „Perles Musicales“ erschienen ist.

III. Das zweihändige „Arrangement“ der neunten Symphonie von Beethoven ist Manuskript geblieben und dem Wahnfried-Archiv einverleibt: „Eine Abschrift der Bearbeitung hat die Firma Schott damals zurückbehalten, und der Chef, Herr Geh. Rat Dr. Strecker hatte s. Z. die Absicht, sie zu veröffentlichen, fragte aber zuvor den Meister, der jedoch den Wunsch aussprach, von einer Veröffentlichung abzusehen. Er hat nach Ansicht des Herrn Dr. Strecker recht gehabt, da die Ausgabe nur noch historisches Interesse hätte in Anspruch nehmen können“ (cf. Dr. Istel: „Musik“ II, 8). Dasselbe erwähnt Herr Dr. Strecker in einem Schreiben an mich, in welchem die Vollständigkeit des Arrangements bestätigt und betont wird, dass die „klaviermässige Behandlung jedenfalls nicht so ist, dass der Welt durch die Nichtveröffentlichung eine Offenbarung vorenthalten wurde“ ... W. Tappert behauptet, 1877 nur den ersten Satz in Bayreuth gesehen zu haben. Nach dunkler Erinnerung sollen z. B. die Sechzehntel-(Triolen-)Bewegungen der Streicher (Violinen II und Celli) nicht durch das klaviergemässe Tremolo ersetzt, sondern in chordischen Repetitionen wiedergegeben sein.

Heute lässt sich sagen, dass die ganze Symphonie im Arrangement vorliegt. Durch die gütige Vermittlung des Herausgebers dieser Zeitschrift wurde ich in die Lage versetzt, die Kopie der Firma Schott auf wenige Augenblicke einsehen zu dürfen. Auf Grund dieser Durchsicht ist das Urteil des Herrn Dr. Strecker nur zu bestätigen. Das Arrangement ist trotz Wagners Versicherung seiner Spielbarkeit nichts weniger als klaviergemäss, sondern vielmehr eine getreue Nachbildung des Orchesters. Man kann die Arbeit daher nur als eine gute photographische Aufnahme für das Klavier gelten lassen. Ganz abgesehen von der Tappertschen Figur lassen sich viele unklaviermässige Züge nachweisen, — wenigstens ist dem Wesen des Klavieres, d. h. dem klingenden Moment, nur zu einem ge-

Digitized by Google

ringen Teile Rechnung getragen. Es ist vieles schwerflüssig und unbeholfen und sehr wenig spielbar. Originell ist die Übertragung der grösseren Orchesterspannung (z. B. hoher Violinlagen u. s. f.), sowie die häufige Erschwerung durch Oktaven und chordische Füllungen. Wo der ungemein einfache und doch klare Auszug von August Horn (C. F. Peters) z. B. die einfache Begleitfigur wählt (cf. Partitur, pag. 10):



schreibt Wagner ständig Oktaven. Auch grosse Sprungoktaven, die A. Horn klaviergemäss vereinfacht, gehören bei ihm nicht zu den Seltenheiten. Im Gegensatz zu dem prachtvollen polyphonen Klavierauszug von Louis Winkler, ist der Wagnerische eher homophon zu nennen. Er hat meist nur das Melos und die Begleitfigur herausgenommen, und manche charakteristische Hornwendung, manche rhythmische Figur fortgelassen. An manchen Stellen zu füllig, fehlen andererseits wieder die Mittelstimmen. Verschiedentlich hat er auch schlecht in der Partitur gelesen, da hier und dort nur die Figuration oder Kontrapunkte mit Begleitung ohne die melodische Linie kopiert sind. So fehlt das charakteristische Horn: cf. Partitur pag. 158, ferner die rhythmische Figur der Violinen: cf. Partitur pag. 48. Das Scherzo ist ausserordentlich erschwert und durch die vollen Oktavensprünge und Sextengänge im Tempo unmöglich gemacht, sonst aber klar wiedergegeben. Im Adagio ist uns nur eine kleine Arpeggienwendung der Streicher als ungeschickt, weil direkt imitiert, aufgefallen (cf. die klaviermässige chordische Brechung bei A. Horn). Dagegen ist im L'istesso tempo wiederum nur die Violinfiguration und ihre Begleitung wiedergegeben, ohne die melodische Stimme in den Flöten und Oboen. Der Schlusschor ist in zwei Systemen über die einfache Begleitung gesetzt und nicht für Klavier übertragen. — Man sieht also, es ist keine Meisterleistung, weder in der Durcharbeitung der Partitur, noch in der Übertragung für das Instrument selbst. Aber man bedenke: Wagner war 18 Jahre alt, und die Symphonie den breiten Massen vollständig unbekannt und noch nicht arrangiert. Die Bearbeitung entsprang aus einer bewunderungswürdigen Begeisterung für die monumentalste Schöpfung, das soll nicht vergessen werden. Als ein kultureller Pionierversuch darf sie daher diejenige Achtung für sich in Anspruch nehmen, die jede Bemühung um das Erfassen und Durchdringen

Digitized by Google

des Beethovenschen Genius, besonders aber um die Verbreitung gerade dieses Menschheitshymnus an sich verdient.

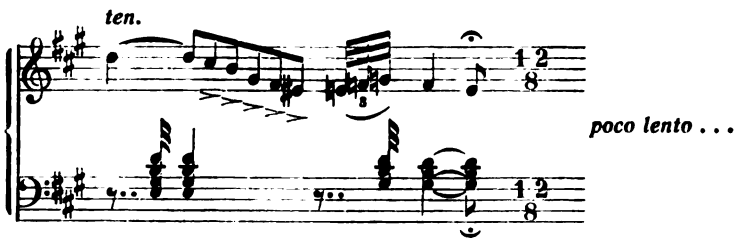
IV. Über die fis-moll Phantasie, die bislang Manuskript geblieben und in Original im Archiv des Hauses Wahnfried ruht, lässt sich heute zum ersten Male mehr sagen. Obwohl es mir nicht vergönnt war, das Autograph selber einzusehen, so liegt doch die Kopie Seidls (im Besitze W. Tapperts) vor, auf deren Grundlage die bisher gültige Ansicht Tapperts, dass sie „bei weitem interessanter und eigentümlicher sei als die Sonate in B und die Polonaise" (vergl. Glasenapp) bedeutend zu erweitern ist. Man darf sagen, aus dieser Phantasie weht eine andere Luft. Es klingt die Morgenröte an, aus der uns einst eine Sonne erstand.

Äusserlich kann man von vier Sätzen sprechen, deren letzter eine Wiederholung des ersten ist: Un poco lento 12/8, Allegro agitato 9/8, Adagio molto cantabile 2/4, und Un poco lento 12/8. Innerlich betrachtet dagegen ist die Phantasie einsätzig mit einem ersten (un poco lento, Allegro agitato plus vierter Satz) und einem zweiten Thema (Adagio molto cantabile). Wäre das Thema des Allegro agitato nicht aus dem Hauptthema des Ganzen „herausgeklopft", so liesse sich auch folgende Gliederung rechtfertigen: Introduktion (un poco lento), Allegro, Adagio, Reprise der Introduktion, — also Kopf, Schwanz und zwei Mittelstücke.

Im einzelnen interessiert sofort das Eingangsthema (Hauptthema, Un poco lento vergl. I) mit folgendem Rezitativ (A):



Digitized by Google



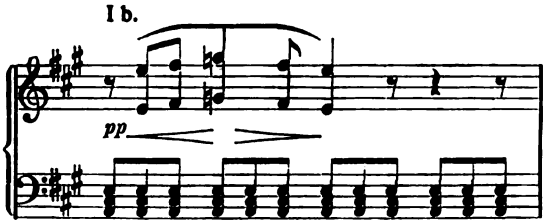
In der Achtelbewegung liegt eine leidenschaftliche Zurückhaltung, und aus den ansteigenden Bässen klingt's wie drohender Groll. In den wenigen Takten steckt Farbe und Stimmung. Der thematische Reiz liegt in dem inneren Widerspruch des „un poco lento" und dem vulkanischen Glühen, das zur Eruption nach aussen drängt. So gefasst, als erste Schleudermasse überraschen die chordischen Ausbrüche im verminderten Septakkord nicht weiter. Diese Blitze, dies Pathos der sich anschliessenden dramatischen Deklamation sind eine notwendige Folge; — sie mussten kommen. In dem Rezitativ liegt ein herrischer Trotz, der Wille: „Fort mit der Form!" — der Drang, die lästigen Fesseln der stabilen Achtelbewegung abzustreifen und sich in den Strom absoluter Freiheit zu stürzen. Der Satz ist ein leidenschaftliches Aufbäumen und Wiederzurückfallen, ein Ausbruch wilder Wut gegen fremden Zwang und ein Geständnis der Ohnmacht menschlicher Unvollkommenheit, die sich schliesslich resigniert wieder in das Gleichmass der 12/8 und das „poco lento" schickt. Deckt sich der Ausdruck auch nicht mit dem was innerlich heraus zu hören, so bleibt doch dieser Bruch der Form und die pathetischen Steigerungen in den folgenden Rezitativen bemerkenswert genug. Letztere sind untrügliche Zeichen einer dramatischen Befähigung. Mit einander verglichen werden sie immer wuchtiger. Auf den ersten Ausbruch folgt ein zweiter, darauf noch ein zur Dominante leitender längerer dritter, ehe der eigentliche Gedanke im ruhigen poco lento, d. h. in gebundener Form, sich ausspricht. Klassisch ist der Gegensatz zwischen den dräuenden Wolken am Anfang und dem milden Sonnenschein dieses Dominantsatzes, die Umwandlung der schweren Eingangsbässe in heiter dahinfliessende Terzen:



Die Durchführung des Themas wie die ganze Verarbeitung ist nicht hervorragend und nicht annähernd so geistreich wie die rezitativische Einleitung. Manches, so der A-dur-Teil (vgl. Ib) gemahnt an Beethoven:

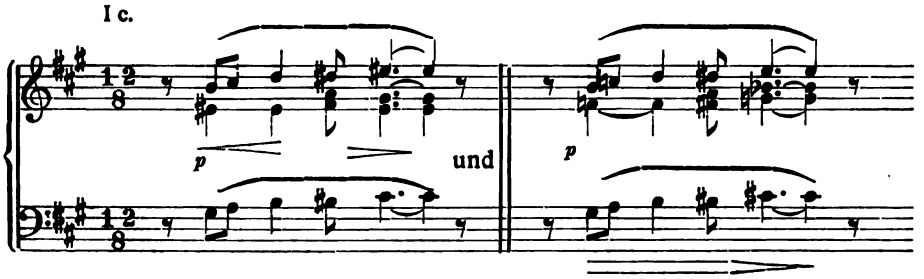
Digitized by Google

I b.



Die fortwährenden Oktaven erinnern an die analog-leeren Stellen der B-dur Sonate. Der Schluss wird abermals durch ein Rezitativ unterbrochen. Es ist das kühnste, längste und originellste. Eine eingeflochtene feine Wendung (vergl. Ic), die wie eine rührende Bitte klingt:

I c.



charakterisiert — in Holzbläser-Ausführung mit führender Oboe-Stimme gedacht — ganz den späteren Wagner. Es ist der Tristantyp in vollster Schärfe und Plastik, — die protoplasmische Urform des „Sehnsuchtsmotivs". Nach kurzer symphonischer Verarbeitung der Terzenteile führt das Rezitativ in ein più lento und die Achtelbewegung zurück, die ihrerseits dann accelerando und molto crescendo zum d-moll Satz 9/8 einmündet.

Das Thema (Allegro agitato):

II. *Allegro agitato.*



B. *Recitativo.*



Digitized by Google

ist den Terzen unter Ia nachgebildet und echt symphonisch; übrigens nicht unbedeutend und durch die Bass-Imitation besonders markant. Der Satz ist besser wie das un poco lento, kontrapunktisch und modulatorisch recht ansprechend und von manchen freieren Einfällen angenehm ausgestaltet. Steckt im Thema schon eine Coriolan-Linie (vergl. auch Stück B), so ist die Durchführung durchaus Beethovenisch. Die siebente Symphonie wirft ihre Schatten, und der achttaktige Orgelpunkt auf A, sowie die folgenden Stellen (vergl. II a und II b):

II a.



II b.



werden Jedem geläufig sein. Der Schluss und gleichzeitig die Überleitung zum Adagio wird wieder durch ein eigenartiges längeres Rezitativ besonders

Digitized by Google

akzentuiert. Hier ist die Antizipation des Adagiothemas (vgl. II c) von nicht geringer Bedeutung:

(Vergl.: „War es so schmählich, was ich verbrach", „Walküre", Akt III.)

II c. *Recitativo.*



denn es lässt sich schon hier zum ersten Male die wesentliche Eigentümlichkeit des späteren Wagnerischen Motives, sich in Elementen anzudeuten, vor- und mitzuklingen, ehe es in der Kraft seines durch Charaktere und Handlung überzeugenden Grundes voll auftritt, voraus erkennen. Gegen das Ende des Rezitatives findet sich eine kleine Freischütz-Reminiszenz:

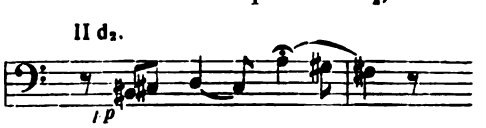


Das Adagio molto cantabile, D-dur 2/4, ist prächtig. Im Thema, aus dem Allegro agitato (vgl. Terzenstück I a sowie II d_1 und II d_2):

II d_1.



II d_2.



gebildet und von echt Wagnerischer Breite, weist es jenen berühmt-berüchtigten Doppelschlag auf (vgl. III):

III. *Adagio molto cantabile.*



Am Schluss guckt Mozarts Zöpfchen heraus. Der Geist Sarastro's schreitet grüssend durch die heiligen Hallen einer 19-jährigen Phantasie. Der ganze Satz ist polyphon gut, klaviergemäss und klingend. Die Verkleinerung des Themas (vgl. III a):

Digitized by Google



hat in der Flexion der bekannten Cello-Kantilene der V. Symphonie von Beethoven (Andante con moto) ihr grosses Pendant. Die Durchführung ist wegen der Verwendung auch des kleinsten thematischen Moleküls von Wert. Der Satz zeichnet sich durch grosse harmonische Fülligkeit und reiche Klangpracht aus. Ein neues Rezitativ in alter Form unterbricht den ruhig breiten Gesang, und nun geht es in buntem Wechsel bereits vorhandener Elemente und neuer rezitativer Floskeln, in dem ein kleiner Satz den anderen ablöst, und die Gedanken, wie um sie in die Erinnerung zurück zu rufen, nochmals alle zusammengefasst werden (poco lento, recitativo, poco lento, recitativo, Allegro agitato, recitativo, Adagio molto, recitativo) zum Schlussstück, der Wiederholung des ersten Teiles. In dieser Reprise ist nur eins bemerkenswert: die Schlussphrase (vgl. II d 2), die bereits an einer Stelle vorher, wie oben erwähnt, auftritt. Dieser Schluss (vgl. „Tannhäuser": „Inbrunst im Herzen", — im Anfang der Erzählung) ist mehr als eine Vorahnung, — das ist die Gewissheit des späteren Wagner. Wer Ohren hat zu hören, der höre, und wer auf den inneren Zusammenhang der Dinge etwas gibt, dem wird dieses motivische Gebilde zu einer klingenden Frühlingsblüte, aus der uns die schwere goldene Frucht des Wort-Ton-Drama entgegenreifte.

So ist diese Fantasia trotz mancher Unbeholfenheiten im Innersten ein echter Wagner, — voll leidenschaftlicher Züge, kühner Ausblicke und dramatischer Ansätze. Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sage, dass gegen dieses Phantastikon die beiden vorhergehenden Studien reine Knochenkunst sind; denn hier überrascht eins: Fleisch und Blut, Phantasie, Ernst, Tiefe, und echte, weil verhaltene Leidenschaft. Das Können deckt sich zwar nicht mit dem Wollen, aber der faustische Wille allein fesselt. Merkwürdig bleibt dabei eine gewisse Scheu, in dem Bruch mit starren Formen nicht zu weit zu gehen. Der ungeberdigen Sucht, sich in einer freieren Tongebung auszuleben, setzt ein gebändigter Wille schon Schranken. Die Phantasie hat daher das Aussehen eines Januskopfes. Sie ist bifrons, halb Phantasie, halb Sonate, aber eigentlich mehr Sonate wie Phantasie, also gerade umgekehrt wie bei der weiter unten zu erwähnenden „Albumsonate", deren Wesen mehr Phantasie denn Sonate. Die Rezitative[1]) und ihre mannigfach eigentümliche Variierung, die dramatischen Exklamationen, die

[1]) Ich spreche hier die Vermutung aus, dass zu den Rezitativen Joh. Sebastian Bach „Modell gesessen" hat. Wenigstens deuten verschiedene Umstände auf eine Kenntnis Wagners von der „Fantasia cromatica" des grossen Thomaskantors.

Digitized by Google

ersten Spuren einer motivischen Verarbeitung, die Flexion der Themen und ihre Ausgestaltung, der Doppelschlag als Typ des Rienzi-Doppelschlages, die chromatische Rückung (vgl. I c), das Pastose fülliger Mittelstimmen (Kontrapunkte), vgl. Adagio (III) das d dis e, — jener verheissungsvolle Schlussklang, alles das ist nicht nur für den Kenner typisch für den Wagnerischen Stil. Die Richtung einer Seele ist hier gegeben und der dramatische Geist in seinen Keimen zu erkennen. Die Neigung zum tieferen Ausdruck schuf zum ersten Male in dem rezitativischen Flechtwerk eine dramatische Diktion, die nachmals nur noch des Wortes bedurfte, um den hier noch anzutreffenden, leicht verzeihlichen Fehler einer gewissen schablonenhaften, äusserlichen Opernmanier abzustreifen und jene vollendete Plastik im Ausdruck der Meisterzeit zu erhalten. Sehr geschickt sind wegen der Schwierigkeit der Angliederung der durch die häufigen Rezitative unterbrochenen Sätze die modulatorischen Übergänge aus den Rezitativen in die Themen und Teile. Auch die Durchführungen sind grösser und gewandter gemacht. Die Thematik, durchweg gesund, ist klingender und kontrapunktisch besser verarbeitet. Am bedeutsamsten scheint mir die Entwicklung der Phantasie aus einem einzigen thematischen Kern zu sein. Einige rezitative Wendungen ausgenommen, entspringt alles aus ein und derselben Quelle: Das Allegro agitato (II) aus dem Hauptthema und den Terzen (I u. I a), das Adagio (III) wieder aus dem Allegro agitato (II u. II d_1), und alle geringeren Bestandteile wieder aus Teilen der hauptsächlichen Themen. Also trotz Phantasie und freiester Form, trotz Auseinanderbrechens der einzelnen Sätze durch häufige Rezitative eine überraschende innere Einheit! Dieser einheitliche Zug innerhalb eines freien Sichergehens hebt die Arbeit turmhoch über ihre beiden jüngeren Schwestern. Sie bleibt als frühestes Zeugnis Wagnerischer Kunst eine ausserordentliche Erscheinung, die in jugendlichem Übermut gezeugt schon die Züge eines phantastischen, glühenden Feuerwesens trägt. — Wagner selbst stand diesem seinem musikalischen „Kreisler" sympathisch gegenüber und war einer Veröffentlichung 1877 nicht abgeneigt. Er brauchte Geld und hatte Wilhelm Tappert beauftragt mit Schott zu verhandeln (3000 Mk. für dieses und andere Blätter). Doch riet dieser ihm ab, um den Feinden nicht neuen Stoff zu gehässigen Angriffen zu geben, und empfahl nur die As-dur Sonate (Albumblatt für Mathilde Wesendonk) zum Druck, die der Verlag auch übernahm (nach W. Tappert). So blieb die fis-moll Phantasie bis auf den heutigen Tag leider Manuskript. Es wäre wünschenswert, wenn die Komposition — trotz aller jugendlichen Unreife — um ihrer selbst und ihrer eigen-gebärdigen Redeweise willen uns ganz und vollständig zugänglich gemacht würde.

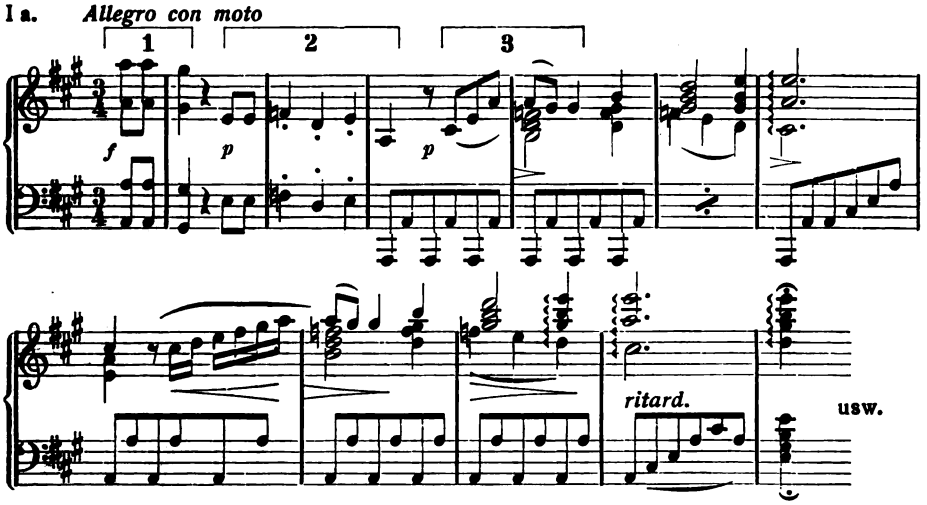
V. Ob die A-dur Sonate zeitlich vor oder nach der Phantasie ent-

Digitized by Google

standen ist, ist schwer zu bestimmen. Möglich, dass sie sich an andere Formenskizzen der strengeren Periode anschliesst, so dass sie zeitlich vor die freiere Phantasie zu setzen ist. Dem Inhalt nach sowie nach Seite des weitaus reiferen Ausdrucks und der grösseren kontrapunktischen Fertigkeit ist es jedoch mehr als wahrscheinlich, dass sie nach ihr und zwar etwas später komponiert ist. — Der Eindruck der Arbeit ist ein günstiger, trotzdem man sich eines gewissen drückenden Gefühls nicht erwehren kann, dass Wagner in dieser Form wirklich nichts Bedeutendes und seiner dramatischen Befähigung Gleichwertiges zu schaffen vermochte. Sie ist längst nicht so interessant und reizvoll wie die Phantasie, aber hinsichtlich der Faktur teilweise eine ausgezeichnete Leistung. Man merkt in jeder Zeile den grossen Fortschritt gegen die B-dur Sonate und die Früchte gediegener und ernster Studien.

Der erste Satz A-dur 3/4 greift in den Themen kühn zu den besten Mustern. Das Hauptthema (Ia):

Ia. *Allegro con moto*



ist ein Gemisch aus dem Anfang von Beethovens „Fünfter" (Ia_1) und aus dem zweiten Abschnitt der Unisonostelle in B-dur im Anfange der „Neunten" (Ia_2). Es ist nicht gerade gross zu nennen, weil der Einfluss unverkennbar, aber immerhin zu mannigfachen Kombinationen geeignet. Auch das zweite Thema (Ib):

Ib.



Digitized by Google

mag hingehen, obwohl es im Ausdruck schon nachlässt. Die Durchführung erinnert wiederum an die „Siebente" und in einem kleinen Flickwort (I c):

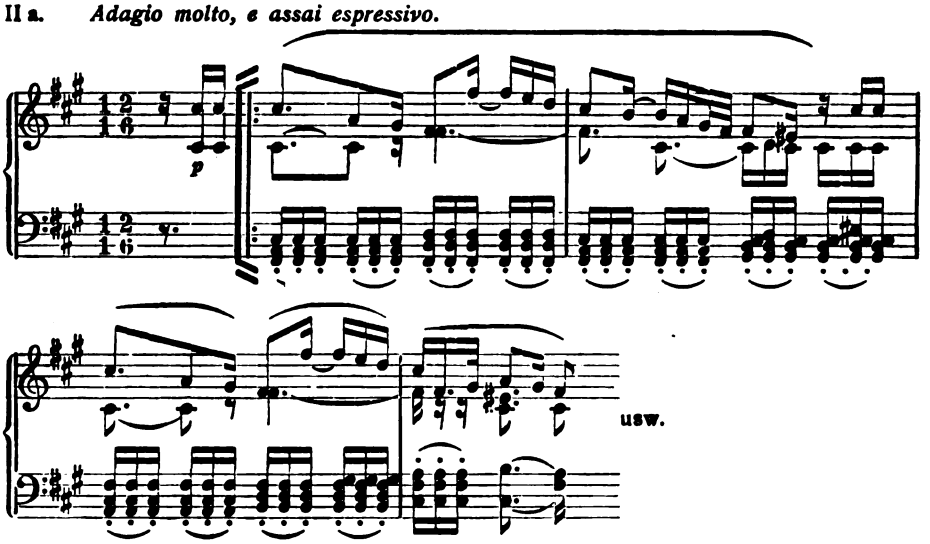
I c.



an die entzückende gleiche Violinfigur im ersten Satz der Dritten Symphonie. Sie ist modulatorisch (besonders im verarbeiteten Stück I a_3) reichhaltig und kontrapunktisch sauber und mit grosser Klarheit gearbeitet. Leider ist der ganze Satz echt symphonisch und mehr orchestral als klaviergemäss, so dass vieles leer und trocken klingt.

Recht ansprechend, wenn auch nicht von aussergewöhnlicher Tiefe oder besonders hervorragendem Gedankenreichtum, ist das Adagio molto e assai espressivo. Es ist im Hauptthema 12/16 fis-moll (vgl. II a) dem Adagio ma non troppo 12/16 as-moll aus op. 110 von Beethoven nachgebildet und wohl auch unter dem Eindruck dieses herrlichen Arioso dolente entstanden:

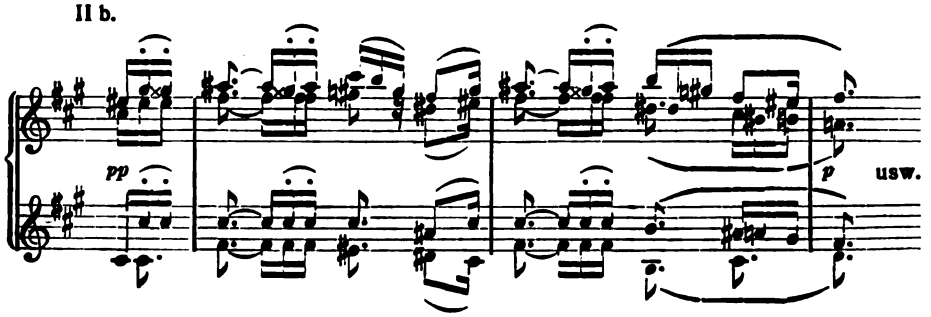
II a. *Adagio molto, e assai espressivo.*



Melodisch und harmonisch gut würde der Satz noch heute von Wert sein, wenn das zweite Thema inhaltlich dem ersten nahe käme. Es schädigt den ganzen Satz. Dagegen ist die Durchführung das beste Stück, reich an gesunder Harmonik und ungemein tonig. Die Reprise bringt gegen den Schluss eine reizvolle stilistische Wendung, deren feiner Blumenduft über den dunkeln Wassern des fis-moll hinschwebt: eine Traumblüte aus der Nacht stiller Resignation, ein Sonnenfleck auf rostgoldenem Herbstlaub (II b):

Digitized by Google

II b.



Das folgende Allegro molto mit einleitendem „Maestoso" ist wiederum erdig. Kühlt das Maestoso, das auf dem Niveau einer flachen Verlegenheitsintroduktion steht, und im Charakter jede andere Bezeichnung eher verdiente als Maestoso, schon bedeutend ab, so segeln wir nach einer lustigen Flötenkadenz frisch und fröhlich mitten in ein Webersches Thema hinein (vgl. III):

III. *Allegro molto*



Das: „Du sollst nicht andere Götter haben neben mir!" ist von Wagner geruhig missachtet worden; denn hier hat die Liebe zu Weber über den Gott Beethoven gesiegt und einen Finalsatz geschaffen, der die Einheit der ganzen Sonate auf das grausamste zerstört. Ist das violinmässige Thema an sich schon wenig originell, so passt es vor allem nicht nach dem fis-moll Adagio. Der ganze Satz fällt bedenklich gegen die beiden vorhergehenden ab und kommt auch in der Durchführung über den Charakter eines ziemlich uninteressanten, formalen Tonspieles nicht hinaus. Es scheint, als ob Wagner für diesen Satz nichts übrig hatte, wenn man nicht annehmen will, dass seine Kraft mit dem Adagio erschöpft war. Auch ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, dass dies Finale zu einer Zeit entworfen wurde, als der Stimmungszauber und „geistige" Duft der ersten Konzeption verflogen, und dass es nur um der Vollendung und Abrundung willen später angefügt ist.

Die ganze Sonate ist einer mittleren Stufe einzureihen, und bleibt mit Ausnahme des Adagio durchweg symphonisch und unklaviergemäss. Auffallend ist das gänzliche Fehlen eines dritten (Scherzo-) Satzes, welcher Umstand ebenfalls auf ein Nachlassen der Spannkraft schliessen lässt.

Digitized by Google

Doch sagt das Werk in den ersten beiden Teilen genug, um die geistige Verarbeitung Beethovens deutlich erkennen zu können.

Zwischen diesen Jugendarbeiten und den einzigen Klavierstücken, die wir ausserdem noch von Wagner besitzen, den „Albumblättern", liegt ein Zeitraum von ca. 22 Jahren und mehr. Das ist keinen Augenblick zu vergessen! Aus dem Unselbständigen, in der Tonsprache Unmündigen und Gebundenen wurde der Schöpfer eigener musikalischer Laute, der Schaffer neuer musikalischer Werte. So tragen denn auch diese „Gelegenheitskompositionen" wesentlich andere Züge. Wenn sich in ihnen zum Teil der gänzliche Mangel eines abgeschlossenen Charakters geltend macht, so beweist das nur, dass Wagner des Wortes, eines dichterischen Vorwurfes, der dramatischen Szene, der Handlung und Charaktere bedurfte, um wahrhaft schöpferisch tätig zu sein. Rein musikalisch, losgelöst von jeder stofflichen Spannung und dramatischen Bewegtheit, ist es, als ob er sich um sich selbst drehe. Es sind daher diese Skizzen keineswegs selbständig, sondern so stark mit Anklängen aus seinen eigenen Schöpfungen durchsättigt, dass man ohne weiteres ihren innigen Zusammenhang mit ihren grossen Mustern und der jeweiligen Geistesströmung des Schöpfers erkennen kann. Dabei muss allerdings ständig berücksichtigt werden, dass es schliesslich „Albumblätter" sind.

I. Das erste Blatt in der Zeitfolge ist als „Albumsonate" berühmt geworden. Die Bezeichnung als Sonate ist hochinteressant, da sie — ganz abgesehen von ihrer Einsätzigkeit — im Grunde eine reine Phantasie bleibt. Inhaltlich ist sie ein einziges grosses Citat aus Wagner's Geistesschatze. Vom „Rienzi" („Friedensboten") bis hinauf zum „Tristan" zieht sich in ihr der rote Faden feiner Reminiszenzen.

Das Thema:



ist dämmerig-dunkel und atmet Beethovensche Ruhe. Es erinnert im Stimmungscharakter an das Andante con moto 3/8 der c-moll Symphonie. Wagner musizierte damals fleissig im Wesendonkschen Hause und pflegte in den Dämmerstunden Frau Mathilde in die Beethovensche Traumwelt einzuführen. Er selbst nannte sich den „Dämmermann", — und aus solcher Stimmung ist dieses Blatt sicherlich entstanden. Die zweite Phrase:



Digitized by Google

ist Durchführungsmotiv. Ein kleiner Mittelsatz in C dagegen enthält bereits Surrogate zum „Tristan", die unverkennbar sind. Wendungen wie:



(vergl. „Tristan", II. Akt: „So starben wir, um ungetrennt" ... und die grandiose Krönung [Isoldens Liebestod]: „Mild und leise, wie er lächelt" ...), und der gleiche Anfang im dritten Teile:

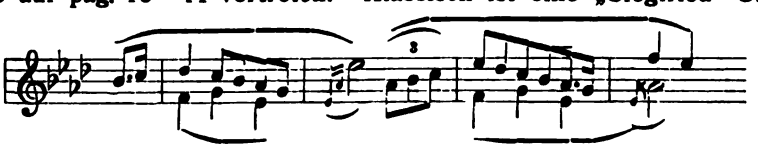


das bereits im dritten Takte des obigen Hauptthemas begründet ist, ferner der Aufstieg:



(vergl. Tristan II. Akt: „Wonnehehrstes Weben" ...) und der stilistisch bekannte grosse Doppelvorschlag (Rienzi-Doppelschlag), der in Isoldens Liebestod eine hinreissende Intensität des Ausdrucks annimmt, — all das beweist, dass zur Zeit der Komposition dieses Blattes vieles vom „Tristan" im Geiste bereits klanglich fertig war. Das „Reich der Schwermut", die „Kunst des tönenden Schweigens" dämmerte herauf. (Psychologisch interessant sind die Daten: Das Blatt ist laut Brief am 20. Juni 1853 überreicht. Die Kompositionsskizzen zum „Tristan" beginnen am 1. Oktober 1857!) Auf pag. 4 der Sonate findet sich auch ein Lohengrin-Zitat: „Elsas freudiger Ausdruck gegen Ortrud in Erwartung bräutlichen Glückes", sowie die gleiche Melodie, wenn es später zum Münster geht.

Selbst die „Faust-Ouvertüre" ist nach einer gütigen Mitteilung R. Sternfelds auf pag. 10—11 vertreten. Klassisch ist eine „Siegfried"-Stelle:



und ganz am Schluss das Liebesmotiv aus der „Walküre":



Eine kleine Meistersingervorahnung liesse sich sophistischerweise in:



finden. Obwohl das Eingangsthema gut zu nennen ist, lässt die Sonate später nach, und nur in der Durchführung und Entwicklung nach dem C-dur Satze bis zu den leidenschaftlichen chordischen Ausbrüchen:



spürt man die ungemessene Kraft des Künstlers in grossen dramatischen Entwicklungen. Eine Stelle wie die folgende:



kann man jedoch keine glückliche Erfindung nennen, womit der Grösse des Meisters nicht im mindesten Abbruch getan wird. Im übrigen ist die Sonate nur anfangs klaviergerecht, sonst aber durchweg orchestral gedacht und geschrieben.

Im Anschluss hieran sei gleich der Es-dur Walzer erwähnt, da seine Komposition in dieselbe Zeit fällt. Er ist bekanntlich 32 Takte lang, ganz ansprechend und besonders im zweiten Thema von wohltuender Anmut. Die Leser der „Musik" kennen ihn aus der Beilage zum Bayreuth-Heft (I 20/21), auf das ich hiermit verweise. Die Kürze und der Charakter des Stückes als Walzer erspart jede weitere Erklärung.

IIa. Die beiden nächsten Blätter, das erste der Fürstin Metternich, seiner treuen Freundin und Beschützerin in Paris, der eifrigen Fürsprecherin der „Tannhäuser-Aufführung" am Hofe Napoleons III. und das andere der Gräfin Pourtalès, seiner „edlen Wirtin" gewidmet, sind unbedeutend.

Das C-dur Blatt ist eine einfache orchestrale Liedskizze mit dem ominösen Doppelvorschlag. Das Thema ist mehr wie „höchst einfach und bescheiden":



und erinnert an Abts: „Da denke ich an deine Äugelein" . . .

[1]) Vergl. Liszt: „Années de pélerinage", No. V „Orage".

Digitized by Google

Der Satz mündet in der zweiten Periode in eine meistersingerartige Violinlinie ein:



Das ist alles.

Dagegen interessiert die Durchführung durch den modulatorischen Reichtum und das beharrliche Festhalten an dem Motiv bis zum Schlusse hin. Man spürt in dieser Verarbeitung den Atem seiner hinreissenden Orchestersprache. Das Ausklingen des Themas klingt natürlich und besser als der opernhafte Schlusspunkt in dem folgenden Blatte.

IIb. Dies dritte Stück (As-dur) ist das kürzeste, nur zwei Seiten lang und musikalisch, abgesehen vom Anfang und einiger Tristanstimmung, gleichfalls ohne grossen Reiz. Die Eingangstakte versprechen mehr als sie halten; das As-dur Thema:



ist Tannhäuser-Anklang (cf. Elisabeth: „Sei mir gegrüsst!“) und ich gehe nicht zu weit, wenn ich behaupte, dass es ihm auch hier ohne motivische Begründung nicht gelungen ist, ein Thema abstrakt, d. h. im Sinne einer Losgelöstheit vom szenischen Schauen, zu bearbeiten.

III. Weitaus wertvoller, aber nicht auf derselben Stufe stehend wie die „Albumsonate“, ist das „Schottsche Blatt“, dessen Autograph sich im Besitz von Frl. Josephine Schott in Wiesbaden befindet. Es ist, nach mir gütigst zuteil gewordener Mitteilung seitens der Besitzerin, datiert Bayreuth, 1. Februar 1875 und kurze Zeit darauf Frau Schott zugegangen. Es enthält gleichfalls tristanische Elemente, aber es ist musikalisch weich und innig und nicht ohne traumhafte Stimmung. Das Thema setzt mit dem grossen Vorschlag ein, der imitatorisch in der Durchführung verwendet und das ganze durchziehend fast das wertvollste Stück des Satzes ausmacht.

Linien wie:



und ihre modulatorische Parallele:



brauchen nicht erst besonders charakterisiert zu werden. Sehr hübsch ist eine kleine träumerische Sequenz in der Mitte:

Digitized by Google



während sich zu der chromatischen Rückung:



leicht das passende Analogon finden lässt. Mit der weichen, grossen Doppelschlagfigur schliesst das musikalisch nicht gerade tiefe und grosse, aber doch auch wiederum zarte Blatt ab. —

Damit schliesse ich. Ob weiteres Material vorliegt, lässt sich schwer feststellen. Das, was vorliegt, lässt erkennen, dass Wagners Welt jenseits dieses Tasteninstrumentes lag, und dass sein Riesengeist nur in der Riesenform des modernen Orchesters Fleisch und Gestalt annehmen konnte. Er war kein Pianist, und die Vermutung, ob er, wenn er das Instrument beherrscht hätte, mehr für dieses geschaffen haben würde, bleibt immer und ewig eben nur eine — „Vermutung". Dass er trotz seiner Unfertigkeit klavieristisch nicht unbegabt war, das beweisen das Largo aus der B-dur Sonate, die Adagios aus der Phantasie und der A-dur Sonate, wie auch das grosse Albumblatt in As. Am Klaviersinn[1]) hat es also nicht gefehlt (vergl. auch die Arrangements in der ersten Pariser Zeit, vor allem den Klavierauszug zur „Nachtwandlerin"), aber dieser Sinn blieb bei seiner nur auf das Grosse gerichteten Natur unentwickelt und wurde schliesslich von orchestralen Vorstellungen vollständig absorbiert. Ich spreche zum Schluss die Hoffnung aus, schon um der exzeptionellen fis-moll Phantasie willen, ein allgemeineres Interesse für diese Jugendschöpfungen wachgerufen zu haben. Sie geben Zweiflern die tröstliche Gewissheit, von wannen ein Genie kommt, wie und woraus es wird, und sagen Allzugenialischen: Am Anfang war die Arbeit! — — —

[1]) Vergl. „R. Wagner an Mathilde Wesendonk" pag. 61: . . . „Aber dieses wundervoll weiche, melancholisch süsse Instrument (Erard) schmeichelte mich völlig wieder zur Musik zurück. Ich nannte es den Schwan, der nun gekommen, den armen Lohengrin wieder heimzuführen! So begann ich die Komposition des zweiten Aktes des Tristan . . ." Ferner pag. 163: „Das schöne Märchen habe ich dem Erard vorgelesen: er bezeugte mir durch doppelt schönes Tönen, dass er es gut verstanden! . . ."

Digitized by Google

GURNEMANZ

von Robert Petsch-Würzburg



s gibt vielleicht keinen unumstösslicheren Beweis für die eminent dramatische Begabung Richard Wagners, als die Art, wie die äussere Handlung seiner Bühnenwerke fortwährend bestimmend auf die innere Entwicklung der Figuren einwirkt, wie die Gegenspieler und Nebenspieler nicht bloss gegen- und miteinander „agieren", sondern immer neue Kraftäusserungen aus einander hervorlocken und sich dadurch gegenseitig zur vollen naturnotwendigen Entfaltung ihres innersten Wesens verhelfen. So liegen in Hans Sachsens Seele reiche Kräfte in gebundenem Zustande, Kräfte, die wohl zu einer Regeneration des Meistergesanges führen können, aber selbst das „Versingen" des jungen Ritters lässt diese Kräfte nur in Bereitschaft treten, erst sein tollkühner Versuch, das liebe Evchen zu entführen, also ein höchst persönlicher Eingriff in die persönlichen Interessen des Altmeisters versetzt jene Kräfte in volle Wirksamkeit; durch das Eingreifen des älteren Mannes aber wird Walther Stolzing seinerseits wieder innerlich angeregt und zu ruhigem Vertrauen auf sich selbst und auf die Welt geleitet, wird seine künstlerische Gestaltungskraft in die rechten Bahnen gelenkt und von dem rasch und hell Begreifenden und mit erstaunlicher Sicherheit Reifenden wird dann wieder Hans Sachs in seiner Kunsterkenntnis gefördert.[1]) So bedarf das Genie wohl der Belehrung und Leitung, aber es hat die Kraft, über seine Lehrmeister hinauszuwachsen und sie, wenn sie dessen fähig sind, mit sich emporzuziehen; so hat Richard Wagner selbst von Schopenhauer gelernt, d. h. die philosophisch-systematische Formensprache für das übernommen, was ahnungsweise in ihm lag, aber er ist weit über den Frankfurter Philosophen mit seiner Leidensscheu und seinem berechneten Mitleid hinausgeschritten und statt des resignierenden „Siegers" entstand der regenerierende „Parsifal". Ich glaube zeigen zu können, dass Wagner nicht bloss in der Figur seines Helden das eigene Ideal des religiösen Genies in seiner Wirksamkeit als Erlöser verkörpert hat, sondern dass er ihm in Gurnemanz, weiterhin in der Gralsritterschaft überhaupt eine Stufe der inneren Entwicklung gegenüberstellt, zu der sich Parsifal anfangs hinaufarbeitet,

[1]) Vgl. im einzelnen meine Schrift über die „Meistersinger" in Lyons Sammlung: „Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts", Leipzig, B. G. Teubner, 1903.

Digitized by Google

die er aber späterhin selbständig überwindet und deren Vertreter er mit sich in die Höhe zieht.[1])

Klingsor ist der Repräsentant jener Menschengruppe, die nicht radikal böse ist, doch vor allem sinnlichen Genuss und materiellen Vorteil verlangt und, wo ihr dieser nicht gewährt wird, sich grollend zurückzieht, in ihren Hass verbeisst und sich schliesslich wirklich zur Verkörperung des bösen Prinzips entwickeln kann. Kundry zeigt uns die gedankenlose Menschheit, die den Heiland verkennt, die zwischen sinnlich-selbstsüchtigem Trachten und tiefem Erlösungsbedürfnis haltlos hin- und herschwankt und der Führung bedarf, und die Gralsritter sind ein bevorzugtes Geschlecht, das den Herrn erkannt hat und des heiligsten Dienstes gewürdigt worden ist, das sich aber auf seiner Höhe nicht gehalten hat und darum nicht eher seine Kulturmission gegenüber der anderen Menschheit wieder erfüllen kann, bis ihm selber ein Retter erstanden ist, der das getrübte Bild des Erlösers in seiner Echtheit und Reinheit wiederherstellt, der „höchsten Heiles Wunder" vollbringt, „Erlösung dem Erlöser".

Aus dem „Lohengrin" erinnern wir uns der Bestimmung: „Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren, den rüstet er mit überird'scher Macht"; Macht aber hat nur da einen Sinn und einen Wert, wo sie in lebendige Wirksamkeit übergeht; die Art dieser Wirksamkeit bestimmt das andere Wort: „Wer von ihm in ferne Land' entsendet, zum Streiter für der Tugend Recht ernannt, dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet" usw. Damit ist angedeutet, dass der ideale Zweck der Gralsgemeinde nicht im beschaulichen Genusse der eigenen Frömmigkeit, nicht in pietistisch-mystisch-buddhistischer Selbstversenkung bestehen kann. Im Gegenteil, gerade hier ist der Punkt, an dem der Meister über Schopenhauers Forderung der Verneinung des Willens hinausgegangen ist; wir haben es vielmehr mit der allerstärksten Bejahung des Willens zu tun, mit einer energischen Richtung des eigensten Strebens auf die höchsten Ziele des Menschen überhaupt. Hören wir den Dichter selbst sprechen: „Von dem jetzigen menschlichen Geschlecht wissen wir, dass es mindestens zu einem grossen Teil aus seinen Urgeburtsstätten durch eine die Erdoberfläche bedeutend umgestaltende Revolution vertrieben worden ist. Zu einem paradiesischen Behagen an sich selbst zu gelangen, kann daher unmöglich die letzte Lösung des Rätsels dieses gewaltigen Triebes sein, welcher in allen seinen

[1]) Ich finde, dass die Erklärer des „Parsifal" auf diesen wichtigen Punkt nicht gebührend hingewiesen haben und über den Helden und Kundry die Nebengestalten zu stark zurücktreten liessen. So auch die neueste im übrigen ganz vorzügliche Wagnerbiographie von Kienzl (München-Kirchheim), der so tief in den Geist der Bayreuther Kunst eingedrungen ist wie wenige vor ihm — ein rechter Führer zum Gralstempel der heiligen Kunst.

Digitized by Google

Bildungen als furchtbar und erschreckend unserem Bewusstsein gegenwärtig bleibt ... Herzlosen wie gedankenlosen Geistern ist es bisher geläufig gewesen, den Zustand des menschlichen Geschlechts, sobald es von den gemeinen Leiden eines sündhaften Lebens befreit wäre, als von träger Gleichgültigkeit erfüllt sich vorzustellen; was aber als einfachstes und rührendstes religiöses Symbol uns in gemeinsamer Betätigung unseres Glaubens vereinigt, was uns aus den tragischen Belehrungen grosser Geister immer neu lebendig zu mitleidsvoller Erhebung anleitet, ist die in mannigfachsten Formen uns einnehmende Erkenntnis der Erlösungsbedürftigkeit." Wer die ungemein aktive, die ganze Innennatur des Menschen anspannende Betätigung dieses Bedürfnisses verkennt, mit dem ist weiter nicht zu reden. Ihm geht dann aber auch das Gefühl dafür ab, dass auf der Höhe von Golgatha die urgewaltigste Tat geschehen, eine Konsequenz in der Verfolgung eines Ideals bewährt worden ist, wie sie die Welt vorher und nachher nicht mehr gesehen hat. Also das bleibt: „Religion ist Tätigkeit", das ist das Grundprinzip des Protestantismus, und diese Auffassung der Dinge allein sollte den „Parsifal" vor einer einseitigen Interpretation im katholischen Sinne bewahren, obwohl darin natürlich katholische Gebräuche verwertet werden mussten; das ist die gleiche Anschauung, die uns Goethe in seinen „Geheimnissen" predigt, wo er den Einsiedlern nur dann eine „vita contemplativa" vergönnt, wenn sie sich in der „vita activa" bewährt haben, das stimmt aber vor allem zu seinem Faust, der tätig ist bis zum letzten Atemzuge, und dessen Entwicklung auch im Jenseits noch nicht abgeschlossen ist.

Nun hören wir, was uns über die Begründung der Gralsgemeinde gesagt wird: Titurel ist es, der Held, „der in Gottes Hut Gott selbst einst beschirmte" und

„... ihm, da wilder Feinde List und Macht
des reinen Glaubens Reich bedrohten,
ihm neigten sich in heilig ernster Nacht
dereinst des Heilands sel'ge Boten:
daraus Der trank beim letzten Liebesmahle,
das Weihgefäss, die heilig edle Schale,
darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floss,
dazu den Lanzenspeer, der dies vergoss, —
der Zeugengüter höchstes Wundergut, —
das gaben sie in unsres Königs Hut.
Dem Heiltum baute er das Heiligtum.
Die seinem Dienst ihr zugesindet
auf Pfaden, die kein Sünder findet,
ihr wisst, dass nur dem Reinen
vergönnt ist sich zu einen
den Brüdern, die zu höchsten Rettungswerken
des Grales Wunderkräfte stärken ..."

Digitized by Google

Damit ist das hohe Ziel dieser Gemeinschaft gegeben: zu höchsten Rettungswerken, d. h. zur sittlich-religiösen Erlösung der Menschheit, zum Kampf für Wahrheit und Recht, nicht für irgend welchen Vorteil oder für eine Bequemlichkeit der Frommen, sind sie bestimmt; wie könnte aber jemand für einen andern kämpfen, dessen Not er nicht empfindet? Nur dann können die Gralsritter ihres Amtes wahrhaft von innen heraus walten, wenn sie sich des eigenen Erlösungsbedürfnisses stetig bewusst bleiben, stärker, als diejenigen, zu deren Hilfe sie herbeieilen sollen. Tot liegt die Welt da, im Sündenschlafe; es gilt sie zu retten, und doch sich von ihr fernzuhalten; nicht Weltflucht, sondern Weltüberwindung ist das Ziel, nicht Askese, sondern tätiges Christentum. Und das Problem ist dem Orden alsbald gestellt worden. Titurel fand, „als er die Burg dort baute, sie schlafend hier im Waldgestrüpp, erstarrt, leblos, wie tot"; Kundry war es, die Verkörperung der erlösungsbedürftigen Menschheit, die er in ihrer Todesstarre erschaute; wehe, wenn sie ihre glänzende Aussenseite offenbarte und die Ritter sich nicht gerüstet erwiesen, ihr zu widerstehen.

Hochmut kommt vor dem Fall; er ist allemal das Zeichen der Herzlosigkeit, eines starken seelischen Mangels; er ist immer ein schlimmes Symptom, am schlimmsten in der Form des geistlichen Hochmuts; als solcher aber fristet er sein jämmerliches Dasein gerade in religiösen Gemeinschaften; er ist diejenige Form der Sinnlichkeit, des Haftens am Äusseren, die hier den Anfang zur vollkommenen Degeneration zu machen pflegt. Hochmut entwickelt sich, wenn die eigene Kraft nicht mehr in steter Tätigkeit und im fortwährenden Kampfe mit Hindernissen geübt wird, sondern im ruhenden Zustande sich selbst zu geniessen beginnt; Titurel hatte die „vita contemplativa" verdient, die Gralsritter, die nicht so viele Kämpfe hinter sich haben, sind schwer gefährdet durch die Stabilisierung des Heiligtums. In dieser Lage tritt schwere Versuchung an sie heran. Sie „haben" die Religion, den „rechten Glauben", sie haben damit alles, was sie zum Leben brauchen; sie müssen sich nicht um Nahrung und Kleidung bemühen. Das lockt die Welt und es naht einer aus der Welt, er will büssen für vergangene Sünden, er möchte „heilig" werden, aber der innere Prozess der Selbstüberwindung ist ihm zu langsam, er vollzieht an sich einen Gewaltakt, um „keusch" zu werden; es ist eine Reue von der Art, die Luther „Judasreue" nennen würde, Reue, die nicht zum Besserwerden und Bessermachen, nicht zum Frieden in Gott, sondern zu Verzweiflung und Selbstmord führt. Da stösst der Hüter des Grals ihn „verachtungsvoll von sich"; er, der in schweren Kämpfen Geprüfte, mochte ein Recht dazu haben, obwohl der Meister der Religion keinen reuigen Sünder von sich stiess; um so weniger hatten die jüngeren Gralsritter, die Ungeprüften

Digitized by Google

oder kaum Geprüften, ein Recht zur Verachtung. Gerade, weil ihre Kraft ungeprüft ist, unterschätzen sie die Gefahr und unterliegen ihr. Einer nach dem anderen verfällt den teuflisch holden Frauen, mit denen Klingsor seinen verführerischen Wonnegarten, in nächster Nähe der heiligen Gralsburg bevölkert, schliesslich auch der eigene Sohn des Gralskönigs, der in den Armen der Schönsten unter allen, Kundrys, den heiligen Speer einbüsst.

Was wird unter allen diesen Verhältnissen aus der Gralsgemeinde? Zwei Gruppen lernen wir unter ihnen kennen: die einen sind der Sinnlichkeit verfallen, die andern dem toten Formeldienst; die heiligen Bräuche werden noch beobachtet, gewiss; und gerade Gurnemanz ist ihr bester Kenner und ihr getreuester Hüter; aber die Zucht, die er den jungen Knappen hat angedeihen lassen, hindert diese nicht, die unglückliche Kundry zu höhnen und zu schmähen: hier, wo die Tiere heilig sind, weil das Gesetz es so vorschreibt, findet der irrende Mensch kein wahres Mitleid; man denke daran, wie der reinen Gutmütigkeit, der aufblitzenden Liebesnatur im minder „reinen" Menschen in den Kreisen der „Frommen" begegnet zu werden pflegt und man wird die Szene verstehen; und andererseits erscheint die Ordenszucht gelockert, wie in Schillers „Kampf mit dem Drachen"; an sich ist es ja nur ein Zeichen von Gutherzigkeit, wenn Gawan auf die Suche nach einem Heilkraut ausgeht; aber als Verstoss gegen das Gebot des Gralkönigs ist es schwere Sünde und vor allem ist es ein bedeutsames Zeichen für die Gedankenlosigkeit, Flachheit, Äusserlichkeit und den Kleinmut, mit dem diese Gemeinde jetzt ihren Dienst versieht; ist doch die einzige Möglichkeit der Rettung durch die Inschrift am Gral bereits angedeutet worden: „Durch Mitleid wissend, der reine Tor, harre sein, den ich erkor." Warum warten sie nicht mit dem König? Warum bereiten sie sich nicht mit ihm vor auf das Erscheinen des Retters durch eine Heiligung ihres Wandels? Warum greifen sie zu allerhand äusserlichen Mittelchen? Weil sie menschlich, allzu menschlich, ja kleinlich und philisterhaft handeln, weil sie die Frucht des Übels beseitigen wollen, anstatt es an der Wurzel anzupacken. Sie „wissen" von Heilmitteln und diese „Wissenschaft" macht sie hochmütig und verblendet, sie wissen sich etwas auf ihr Wissen und haben darüber das „Schauen" verlernt, die intuitive Erfassung des ewig wirkenden, sittlichen Weltgesetzes, die grundsätzliche Vertiefung in jede aufstossende Situation. Sie sind keine reinen, unverdorbenen Naturkinder mehr, deren der Gral zu seinem Dienst bedarf. Darum ist der Schein des Heiligtums düster geworden, er leuchtet erst wieder auf, als der Reine naht, der einst die Rettungstat vollbringen soll: „Wie hell grüsst uns heute der Herr".

Als geborener Dramatiker führt Richard Wagner den jungen Parsifal

Digitized by Google

nicht als fertigen, frühreifen Erlöser vor, so wenig wie ehemals Walther Stolzing als durchgebildeten Künstler, wohl aber hat er ihn mit der Fähigkeit des Genies begabt, schnell zu „begreifen", den Dingen auf den Grund zu sehen und blitzartig die Gesetze zu erfassen, die innerhalb der Erscheinungswelt wirksam sind. Es ist rührend, zu sehen, wie wenig dieser Waldknabe „weiss"; alles, was man sich bloss merkt, Name, Stand und Herkunft, aller Gedächtniskram ist ihm fremd. Das Wissen hat für ihn nur Wert, soweit es auf sein Gefühl von Einfluss gewesen ist; und daher füllt eine grosse Erinnerung sein bisheriges Leben aus: „Eine Mutter hatt' ich, Herzeleide sie heisst, im Wald und auf wilder Aue waren wir daheim". Es ist nun darauf zu achten, mit welcher Überlegenheit Gurnemanz diesem naiven Naturkinde gegenübertritt: „So dumm wie den, erfand bisher ich Kundry nur"; er ist ja der „Wissende".

Viel bedeutsamer aber ist die kurz vorhergangene Schwanszene. In Parsifal ist eine ungeheure jugendliche Kraftfülle aufgespeichert; er weiss damit nicht recht wohin; er verbraucht seinen Überschuss in blossen Kraftübungen; das instinktive Gefühl des Naturkindes, nicht etwa ein bewusster Kampf gegen das Schlechte lässt ihn den Räubern und Schächern gegenüber zur Wehr greifen; dass sie „böse" waren, die er tötete, hat er nicht gewusst; ebenso aber fordert ihn das flinke Reh heraus, seine Schnelligkeit mit ihm zu messen, der fliegende Vogel ist kein leicht zu erreichender, aber ein um so willkommenerer Gegenstand für seine Kunst im Bogenschiessen. Der Naturmensch lebt, wie das Kind, nur sich selbst; seinem Geiste fehlt es an der Fähigkeit der Abstraktion, er kann sich nicht in die Lage des Verfolgten hineinversetzen; diesen Fortschritt macht der Mensch unter normalen Umständen überhaupt nicht auf dem Wege des Intellekts, sondern in einer starken Aufwallung des Gefühls. Dann plötzlich greift der Jammer des Nächsten, die Not des Tieres an seine Seele. Der sinnliche Augenschein aber ist es, der den primitiven Menschen besser belehrt, als jede theoretische Ausführung. Angesichts des erlegten Schwanes, unter Hinweis auf das blutbefleckte Schneegefieder und das brechende Auge des Tieres, kann ihm Gurnemanz das Gewissen aufrütteln und das Mitleid mit der Kreatur, das in jedem reinen Menschen verborgen liegt, zu eigenem Leben aufwecken. Auch das Genie bedarf der Lehre, das wissen wir schon aus den Meistersingern; der einzelne kann nicht den langen, langen Weg für sich durchmachen, den die Menschheit als Ganzes durchschritten hat, die Belehrung vermittelt die inzwischen aufgespeicherte Erfahrung, überträgt auf den einzelnen die im Laufe der Jahrtausende ausgebildeten seelischen Kräfte, der genialen Intuition tritt die Tradition helfend zur Seite; und hier ist Gurnemanz an seiner rechten Stelle, als Vertreter der guten Tradition; er „weiss", was sich gehört, er

Digitized by Google

„kennt die Regeln wohl", wie Hans Sachs von sich sagen kann, aber er steht dem neuen Genie nicht mit gleicher Teilnahme, nicht mit derselben ahnungsmässigen Einfühlung, nicht mit jener Kongenialität zur Seite, die uns den Altmeister von Nürnberg so lieb und wert macht. Darum sehen wir alsbald, wie Parsifal hoch über ihn hinauswächst; die Warnungen des Alten haben bei den jungen Knappen, wo es sich um Abwehrung der Beschimpfung Kundrys handelte, kaum einen tieferen Eindruck hervorgebracht; der Waldknabe ist tief ergriffen, zerbricht den Bogen und lernt aus dem Blick des sterbenden Tieres mehr, als aus allen eindringlichen Reden Gurnemanz'. In dem gebrochenen Auge gewahrt er mit dem Tiefblick des Genies, der den Einzeldingen auf den Grund und hinter der konkreten Erscheinung das ewige Gesetz sieht, gewahrt er das ängstliche Bangen der Geschöpfe die Bedrohung des Tieres durch die Mordlust des Menschen. Insofern ist er „durch Mitleid wissend geworden"; aber die viel entsetzlichere Not des Menschen, der unter der Last seiner eigenen Sünden zusammenbricht, ahnt er noch nicht; die Versuchung ist noch nicht an sein Herz gedrungen, er weiss ja nicht, was „gut und böse" ist, er lebt gleichsam noch im paradiesischen Urzustande. Auch diese Erkenntnis aber muss er sich erst durch eigene Erfahrung am eigenen Leibe oder besser an der eigenen Seele erwerben.

Das versteht Gurnemanz aber nicht; so gut er die Gralsgebote beherrscht, so treu er sie befolgt, in dieser Treue gross als der unwandelbare Gefolgsmann und mitleidende Freund seines Königs, so unzulänglich zeigt er sich doch, wenn die letzte und höchste Aufgabe des Gralsritters im idealen Sinne an ihn herantritt: in den Herzen der anderen zu lesen, die höchste Bewährung echt christlicher Selbstverleugnung. Sein Blick reicht über das Naheliegende, über das Konkrete nicht eben hinaus; er ist eine begrenzte Natur, und was sein Auge umschleiert, ist bei ihm wie bei seinen Ordensbrüdern die Leidenschaft; dort in der Erscheinungsform der Sinnlichkeit, bei ihm in jener Heftigkeit und Selbstüberschätzung, mit der er Parsifal schon begrüsste und mit der er ihn verstösst. Es liegt etwas von der Natur des Petrus in ihm, wie uns diese heftige Natur im Neuen Testament geschildert wird; er braust leicht auf und lässt den anderen seine Überlegenheit fühlen. Parsifal hat während der Vorgänge im Gralstempel, beim Anblick des siechen Königs und der Wunde, die sich nie schliessen will, in heftiger Ergriffenheit nach dem Herzen gefasst; in ihm krampfte sich etwas zusammen und ein Gefühl namenloser Angst überkam ihn, das er sich nicht deuten konnte; die Klänge von der Sündenqual des Amfortas drangen ihm so tief ins eigene Herz, dass er der Einladung des Gurnemanz zur Teilnahme am Mahl nicht zu folgen vermochte; aber diese wehleidige Stimmung zur bewussten Klarheit zu erheben, war ihm

Digitized by Google

nicht möglich, es fehlte jede Gelegenheit zur Anknüpfung an eigene Erfahrungen; daher nun jener Angstzustand des reinen Menschen in Anwesenheit des Bösen, jener Zustand, den Gretchen in ihrem Zimmer verspürt, als Mephistopheles darin geweilt hat, den Luise Miller während des Eintretens des Sekretärs Wurm empfindet, ein ungewisses Schwanken der Seele, die aus ihrem Gleichgewicht gebracht ist; Gurnemanz aber ist der Wissende und kennt die Sündenqual aus Erfahrung; so ist es kein Wunder, dass er kein Verständnis für diese Vorgänge hat; wahrscheinlich ist seine Seele auch in jungen Jahren nicht so empfindlich gewesen, wie diejenige des „Toren" da vor ihm; verletzen muss uns nur die Heftigkeit, mit der er ihn von sich treibt; im Grunde genommen wird Parsifal so herzlos von der Gralsgemeinde verstossen, wie einstmals Klingsor; die ganze Überlegenheit des Greises prägt sich in dem höhnischen Zurufe aus: „Suche dir, Gänser, die Gans." Aus der Scheltrede der mittelhochdeutschen Vorlage: „Du bist eine Gans" hat Richard Wagner hier etwas ganz Neues gemacht: geringschätzig verweist Gurnemanz auf die Bahnen der Alltagswelt, auf philisterhaftes Liebesglück des Toren, der sich der „heiligen" und „reinen" Gemeinde unwürdig gemacht habe.

Aber Parsifal scheidet anders, als einst Klingsor; die Worte des Alten sind für ihn nicht der Weisheit letzter Schluss, er nimmt ein ungewisses Sehnen, Bangen und Fragen mit fort, er trägt im Gemüte das Rätsel von den Leiden des unglücklichen Königs; und diese Gemütsstimmung verlässt ihn auch im Zaubergarten nicht, die Verführerin, die ihm als der Mutterliebe letzten Gruss der Liebe ersten Kuss reichen will, wirkt gerade das Gegenteil von dem, was sie beabsichtigt, sie weckt in ihm die Erinnerung an die Mutter, das Gefühl der Mitverantwortung an ihrem Tode, das erste Gefühl eigener Verschuldung und Versündigung; in dieser Stimmung aber packt ihn zum ersten Male das Feuer der Sinnlichkeit bei der Umarmung Kundrys und nun plötzlich schliessen sich die drei Erfahrungen: eigenes Schuldbewusstsein, Mitleid mit dem leidenden Könige, und plötzlich auflodernde Sinnlichkeit zusammen zur hellen Erkenntnis der Sünde, die einst Amfortas ruiniert hat; das ist echte christlich-protestantische Auffassung: nicht auf dem Wege der Askese, nicht um die Versuchung herumgehend, sondern mutig durch die Versuchung schreitend, aber sie überwindend bildet sich der Erretter, das religiöse Genie. Wie Tristan in den augenblicklichen Hinderungen seiner Liebesvereinigung mit Isolde tiefblickend die ewigen Hindernisse erkennt, die sich wahrer, schrankenloser Liebeshingabe in dieser eng beschränkten Welt entgegenstellen, so sieht auch Parsifal hinter dem Einzelfall der eigenen Versuchung die ganze, unendliche Kette des Sündenelends der Menschheit. Kein Augenblick des Wankens, kein falsches Mitleid mit Kundry, sondern jene heilige und göttliche Liebe, „die wie Hass aus-

Digitized by Google

sieht", die mit Ernst und Strenge an der sittlichen Hebung des Nächsten arbeitet, aber nicht sein sinnliches Wohlgefallen befördert.

„Durch Mitleid wissend" ist Parsifal geworden und doch ist er noch nicht reif zur Erlösung des Amfortas. Was er bis jetzt weiss, ist nur das, was er zu lassen hat; die Entsagung gegenüber den Lockungen weltlicher Lust hat er gelernt; er muss aber noch zeigen, dass es sich nicht um einen augenblicklichen Eindruck handelte, sondern um eine dauernde Umwandlung, eine stete Verleugnung des eigenen, trotzigen Selbst; daher das jahrelange Umherirren unter Kundrys Fluche, daher die Kämpfe, in denen er Wunden jeder Art gewinnt; aber damit ist doch eigentlich noch nichts Positives gegeben, noch nichts, was den Christen über den Standpunkt des Buddhisten erhebt, damit ist die frische und lebensfreudige Seite des Christentums noch nicht angedeutet. Was hülfe es Amfortas, wenn jetzt Parsifal in seinem Ernste und seiner Schwermut, gramgebeugt durch den mitverschuldeten Verlust der Mutter und die wenn auch nur augenblickliche Berührung mit der Sünde, wenn er vor ihn hinträte mit einer Busspredigt? Erlösung wäre das nicht. Woher haben aber die Menschen die freudige Lebensbejahung im höheren Sinne gelernt? Aus dem Munde des Erlösers; aus sich selbst hätten sie sie nicht hervorgebracht, sie musste ihnen gepredigt werden und sie musste sich durch die Tradition fortpflanzen; da tritt nun also Gurnemanz wieder in die Handlung ein, hier kann er sich abermals als der Lehrer Parsifals bewähren, der am heiligen Karfreitag mit bestaubten Waffen vor ihn hintritt.

Schwere Tage sind über die Gralsgemeinde gekommen: aus ihr heraus kann kein Heil erstehen. Den reinen Toren hat man mit Schimpf und Schande hinausgestossen, Amfortas hat die Rittertugend des Muts verleugnet und aus Leidensscheu den Gral, der sein Leben und seine Qual verlängert, nicht mehr enthüllt; der Edelste unter allen, der greise Titurel, „er starb, ein Mensch, wie alle". Der innere Verfall ist entsprechend fortgeschritten, keiner der Ritter wird mehr als Streiter für der Tugend Recht in die Ferne berufen. Und Gurnemanz? Er hat sich seitab sein Hüttchen gebaut und lebt in trauriger Beschaulichkeit, tun kann er nichts, Rettung weiss er nicht, trotz all seines Wissens; da findet er am heiligen Tage das erstarrte Weib, Kundry, die durch Parsifal, den ersten, der ihren Künsten widerstand, geheilt und gereinigt ist, und bei der sich nun unreine Glut in heilige Leidenschaft umgewandelt hat. „Dienen, dienen", das sind ihre einzigen Worte; die ehemals sündige Menschheit der Aussenwelt ist jetzt auf dem Punkte angelangt, der der heiligen Gralsgemeinde vorbehalten zu sein schien. Sie steht über Gurnemanz.

Denn als nun der Ritter in dunkler Rüstung naht, ernst und gemessen, gesenkten Speers und gebeugten Hauptes, da regt sich abermals

Digitized by Google

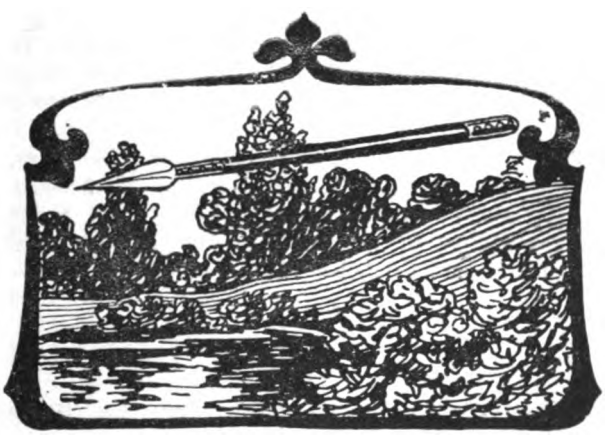
die alte Heftigkeit; mit lebhaften Vorwürfen spendet Gurnemanz, der Hüter der Gesetze, seine Belehrung dem, der am heiligen Tage in Waffen daherkommt. Und doch ist manches in ihm milder geworden; wie rührend seine Trauer um den gestorbenen Herrn, wie innig seine Freude über die Wiederkehr des „reinen Toren", den er nun zum König salbt; der heilige Speer zeigt ihm die Würde des Ankömmlings an. Noch aber harrt seiner ein wichtiges Werk; nicht ein musikalisches oder bühnentechnisches Schmuckstück, nicht eine idyllische Naturschilderung ist dieser „Karfreitagszauber", er bedeutet eine wichtige Stufe im religiösen Leben Parsifals.

Wie Gurnemanz ihn früher auf das Leid der gequälten Natur aufmerksam gemacht und sein Mitleid für sie wachgerufen hat, so zeigt er ihm nun die lachende Frühlingslandschaft, die mit teilnehmen darf an der Beseligung des Menschen durch den Erlöser; hat doch Christi Tat die Sündenangst von dem Menschen genommen und ihn freier, menschlicher, liebevoller auch gegen die Natur gemacht, hat ihn als Freund und Helfer in seine Umgebung hineingestellt, die ihm nun ihrerseits ihre Freudigkeit wieder in die Seele hineinlächelt. Die Natur nimmt naiv und freudig wie ein Kind vom Vater die Beseligung auf; und der Mensch sollte bangen, zagen und zweifeln? Damit weicht „jeder Schuld Bekümmernis" von Parsifal; was vorher durch die Taufe symbolisch angedeutet war, das geschieht jetzt als wirkliche Innenhandlung: freudig nimmt er die Botschaft von der Erlösung auch in sich auf; nicht als Erholungsbedürftiger, sondern als Erlöser und zur Erlösung der anderen Berufener steht er jetzt vor uns da. Auch da wächst er aber hinaus über seinen Lehrer, über Gurnemanz: dieser erklärte ihm das Fühlen der unbelebten Natur, Parsifal denkt der verwelkten Blumenmädchen, der Töchter der Freude, die im Leide endeten; und in diesem Mitleid mit dem Sünder liegt wirklich ein gewaltiger Fortschritt; wie viele, die sich des Tieres erbarmen, die sich der lachenden Natur von Herzen freuen können und die für den sündigen Mitmenschen, der zu aller äusseren Not von der Last der eigenen Sünde niedergedrückt wird, keinen Blick, kein Wort, kein Herz übrig haben! Von diesen Blumenmädchen führt der Weg weiter zu dem grösseren Sünder; erst durch die liebevolle Versenkung in dessen Seele, erst durch das wirkliche Mitleiden, das der Selbstgeprüfte empfindet mit dem, der in der Prüfung gefallen ist, kann die wirkliche Erlösung, kann das Heil erfolgen. Gurnemanz wäre dazu nicht fähig gewesen, er ist nicht durch die schwere Versuchung hindurchgegangen, er ist „gerecht" geblieben, darum konnte er nicht zum Heiland der Gralsgemeinde werden.

Alles in allem: Gurnemanz ist durchaus nicht, wie so oft behauptet wird, der ideale Vertreter der Gralsgemeinschaft, so wenig wie diese in ihrer im Drama dargestellten Erscheinungsform dem Ideal einer solchen

Digitized by Google

Gemeinde entspricht; wozu bedürfte es sonst Parsifals und seiner Sendung? Er stellt eine verhältnismässig hohe Stufe der Reinheit dar, wie sie in einer degenerierenden Gesellschaft allenfalls erreicht werden kann und ist darum imstande, Parsifal auf den rechten Weg zu helfen, den dieser aber doch schliesslich wieder selbständig beschreiten muss. Und darum ist nichts törichter als die Behauptung, der Meister wolle uns durch sein Werk zu „Gralsrittern" machen; im Gegenteil, sagen wir, Parsifalsnaturen will er aus seinen Hörern machen; wohlverstanden! Nicht Parsifalsrollen, denn gerade durch das Kleben am Äusserlichen ist die Gralsgemeinde heruntergekommen; auf die innerste Natur kommt es an, auf die Welterkenntnis ohne Weltbefleckung und auf den Mut zu freudiger Bewährung tätigen Mitleids. Das lässt sich mit Worten im Drama nicht sagen, wie die Kunst überhaupt nicht im geringsten die Aufgabe hat, direkte Belehrung zu spenden; wenn sie vorzugsweise auf den Intellekt wirkt, ist sie keine Kunst mehr. Sie wendet sich an unser Gefühl; wer aber sein eigenes Gefühl durch diese Kunst hat beeinflussen lassen, dessen Wille kann nicht der alte bleiben, er muss den Ruck zur Umkehr in seinem Innern nachempfinden; und darin besteht die einzigartige Wirkung von Bayreuth.



Digitized by Google

EIN BRIEF WAGNERS AN FRAU BETTY SCHOTT

Veröffentlicht von Dr. Edgar Istel-München



Gewissermassen als Nachtrag zu den von mir im ersten Jahrgang der „Musik“ herausgegebenen Briefen Essers an Franz Schott,[1]) sowie zu meinem späteren ebenfalls das Verhältnis Wagners zu dem grossen Verlagshause berührenden Beitrage „Richard Wagner und die neunte Symphonie“[2]) möchte ich die Leser der „Musik“ noch mit einem bisher ungedruckten Briefe[3]) des Meisters bekannt machen, der, beim Ableben Schotts an dessen geistvolle Gattin Betty (geb. v. Braunrasch) gerichtet, ein schönes Zeugnis von Wagners Grossherzigkeit ablegt, wenn man sich erinnert, dass sein Verhältnis zu Franz Schott, beeinflusst von mancherlei Umständen, nicht immer ungetrübt gewesen und vielfach nur durch die Bemühungen der hochbegabten Gattin des Verlegers wieder zum Guten gewendet wurde. Der Brief lautet:

Hochgeehrte Frau und Freundin!

Gewiss habe ich nicht nötig, der schmerzlichen Überraschung sowie dem tiefen Mitgefühl Ausdruck zu geben, um Sie von dem grossen Leide zu überzeugen, in welches mich die Nachricht von dem unbegreiflich schnellen Dahinscheiden[4]) Ihres nun verewigten Gemahles, meines noch kürzlich so ehrenvoll sich mir bewährenden Freundes, versetzt hat!

Nehmen Sie von mir, wie von meiner gleich betroffenen Frau, einzig die Versicherungen des allerernstlichsten Beileides, sowie des treulichsten Mitgefühles für das schmerzliche Unglück, welches Sie, hochgeehrte Freundin, betroffen hat.

Mit der Bitte, diesen Versicherungen einen wahrhaft freundschaftlichen Glauben zu schenken, verbleibe ich mit herzlicher Hochachtung

Ihr

Bayreuth,
15. Mai 1874.

sehr ergebener
Richard Wagner

[1]) „Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels,“ auch separat als Broschüre im gleichen Verlage.

[2]) „Musik“ II, 6.

[3]) Im Besitz der Mainzer Stadtbibliothek; publiziert mit gütiger Genehmigung der Grossh. Bürgermeisterei.

[4]) Schott starb am 8. Mai 1874 in Mailand.

Digitized by Google



BÜCHER

286. **Carl Fr. Glasenapp: Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt. Dritte, gänzlich neu bearbeitete Ausgabe von „Richard Wagners Leben und Wirken". Dritter Band. Erste Abteilung (1864–1872). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.**

Glasenapps Buch erschien zuerst 1876/7 in zwei Bänden; die zweite Auflage von 1882 war eine blosse Fortsetzung bis auf die damals neueste Zeit. Die dritte Ausgabe, wovon Band I 1894, Band II, 1 1896 und II, 2 1899 erschien, ist ein ganz neues Werk, eine vollständige und zugleich kritische Biographie, worin alles vorhandene Material aufgenommen und trefflich verarbeitet wurde. Nach Wagners Tod taten sich allmählich immer mehr wertvolle Quellen auf, vornehmlich Briefe, auf die Glasenapp an erster Stelle Rücksicht nimmt. So erzählt er nach den wichtigsten, zuverlässigsten und unmittelbarsten Zeugnissen und, da wenn irgend möglich der Wortlaut der Briefe selbst aufgenommen wurde, ungemein lebendig und anschaulich. Dadurch unterscheidet sich die neue Bearbeitung am meisten von den früheren Auflagen, die ja der eigenen Lebenszeugnisse des Meisters in Briefform noch fast ganz entbehrten. Auch können jetzt viele Dinge erörtert werden, deren Erwähnung 1876–82 die Rücksicht auf Lebende verbot. Die blossen Tatsachen des so reichen und bewegten Lebenslaufes boten eine solche Überfülle von Stoff, dass eine eingehende Erläuterung der Kunstwerke und Schriften füglich bei seite gelassen werden durfte. Hierfür haben wir ja jetzt Chamberlain's prächtiges Buch. Und für die Schriften sei auch an dieser Stelle auf das Wagner-Lexikon von Stein-Glasenapp 1883 und die Wagner-Enzyklopädie von Glasenapp 1891 nachdrücklich hingewiesen, wo die Gedankenfülle der gesammelten Schriften mit musterhafter Gründlichkeit zu klarster und bequemster Übersicht verarbeitet vorliegt. Diese ausgezeichneten Bücher, die wir Glasenapps rastlosem Fleiss verdanken, sind viel zu wenig bekannt. Sie sind ein geradezu unschätzbares und tatsächlich unentbehrliches Hilfsmittel fürs Studium der Wagnerschen Schriften. Was könnten Ästhetiker und Kritiker alles lernen, wenn sie von diesen beiden Büchern Kenntnis hätten!

So hat der Verfasser also Raum gewonnen für eine erschöpfende und umfassende Lebensbeschreibung. Und wie gewissenhaft, ohne irgendwie breit zu werden, hat er die Aufgabe gelöst! 1882 erschienen 2 Bände zu 403 und 552 Seiten, jetzt bedarf Glasenapp im ganzen 5 Bände, je zu etwa 450 Seiten, in grösserem Format und engerem Druck. Die frühere Bearbeitung erscheint neben der gründlichen neuen Fassung wie eine flüchtige Skizze, die vieles nur andeutet oder ganz übergeht. Glasenapp hat nun aber auch die grundlegende Wagnerbiographie geschaffen, die durch Erschliessung neuer Quellen wohl ergänzt, kaum aber mehr verändert werden dürfte. Wem einmal Einblick in grosse, wichtige, ungedruckte Briefsammlungen vergönnt ist, wird Glasenapps Arbeit erst recht schätzen lernen. Die „Berichtigungen", die man daraus etwa nachzutragen hat, sind nur ganz geringfügig, lächerlich unbedeutend; aber für alles Wesentliche wird

Digitized by Google

man bei Glasenapp bereits reiche aus andern, nächst verwandten Quellen geschöpfte Belege finden. Ich meine, das ist der beste Beweis für Glasenapps Gründlichkeit und Zuverlässigkeit!

In den letzten Jahren wurden mancherlei „Erinnerungen", die ich hier nicht besonders namhaft mache, gedruckt. Natürlich sind sie alle sorgsam verwertet, aber vor allem auch auf ihre Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit geprüft. Hierbei bewährt sich Glasenapps echt wissenschaftliche Kritik wahrhaft glänzend. Diese „Erinnerungen" sind nämlich meistens eine recht trübe Quelle. Sie enthalten sehr viel Falsches, geradezu Erlogenes, verbreiten sich über ganz gleichgültige nur die Person des „Erinnernden" betreffende Dinge und sind sehr subjektiv gefärbt und getönt. Mit grösster Vorsicht sind die wenigen objektiv sicheren Tatsachen herauszuholen. Manchmal gilt es auch, z. B. bei Frau Försters Nietzschebiographie, wertvolle und wahre Mitteilungen aus einer wenig erfreulichen Umrahmung loszulösen und in grossen und ernsten Zusammenhang zu stellen. Das versteht nun Glasenapp meisterhaft. Mit kurzen Worten stellt er die Glaubwürdigkeit des fraglichen Zeugen fest, indem er einfach dessen Angaben an den unmittelbarsten Quellenzeugnissen, an den Briefen des Meisters und seiner nächsten Freunde, prüft. Glasenapp gründet seinen Bericht also stets auf sichere Urkunden und zerstreut alle Nebel verschwommener und irriger „Erinnerungen". Und diese immer zahlreicher bekannt werdenden Meisterbriefe bestätigen vollauf den Satz: „Es mag nicht viele grosse Männer in allen Nationen und auf allen Gebieten geben, die es vertragen, so bis ins Einzelnste in allem, was sie getan, gedacht und geschrieben haben, ans Licht gezogen und unter die schärfste Lupe der Forschung genommen zu werden, ohne dadurch zu verlieren." Dagegen wird die Gemeinheit der Zeitgenossen immer greller offenbar, z. B. Essers Verhalten, wie es sich aus den in dieser Zeitschrift veröffentlichten Briefen ergab. Wagner beurteilte seine Umgebung noch viel zu grossherzig und milde.

Der vorliegende Band, das fünfte der in Aussicht genommenen sechs Bücher, behandelt die Jahre 1864—72, von München über Triebschen nach Bayreuth, zur Feier der Grundsteinlegung am 22. Mai 1872. Das erste Drittel deckt sich mit der von mir in der Musik II, 2, 280 ff. besprochenen Schrift Sebastian Röckls über Ludwig II. und Richard Wagner, ist aber natürlich noch viel ausführlicher und gründlicher. Das beste Bild des jungen Königs, das er am 8. November 1864 dem Meister übersandte, ist dem Bande beigegeben. Mit atemloser Spannung folgt man den lebendigen Schilderungen, aus der Münchener Wirrnis zur Insel der Glücklichen und endlich zum Bayreuther Gedanken. Der königliche Schirmherr hat den Meister aus den gemeinsten Lebenssorgen befreit, aber nur die opfermutig hehre Liebe, von welcher die dem Siegfriedidyll vorausgeschickten Worte künden, schuf seinem Werk die Werdestätte. „Wir haben in unserem Lebensbericht alle einzelnen Phasen dieses segenbringenden, aber schwer erkämpften Liebesbundes eingehend verfolgt; nicht ohne zuvor ernstlich erwogen zu haben, ob es nicht noch vornehmer wäre, in unserer Darstellung der Taten des Reformators von dieser rein privaten, der Öffentlichkeit abgewandten Seite seines Daseins gänzlich abzusehen und ihrer auch nicht mit einem einzigen Worte zu erwähnen", schreibt Glasenapp. Mit Recht hat er alle Bedenken beiseite geworfen. Denn diese Liebe ward zur Tat und krönte das Lebenswerk mit Vollendung. Hier in Triebschen war einzig die Erlösung aus den grauenvollen Erlebnissen der „Münchener Hölle" (vgl. S. 260) möglich und die Sammlung zu neuer Tat, zu Bayreuth, worin der erste und ursprüngliche Festspielgedanke wieder zur Geltung kam, den der Meister nur seinem königlichen Freunde und Beschützer zuliebe eine Zeit lang zugunsten der bayerischen Residenz aufgegeben hätte. München aber hatte dem König seine hochsinnigen Absichten vereitelt. Aus dieser dem Geiste Wagners völlig entsprechenden Anschauung heraus lehnt Glasenapp

Digitized by Google

begreiflicher Weise den heutigen Münchener Neubau, durch den „der grossartigste königliche Gedanke in ein Aktienunternehmen und eine Terrainspekulation umgewandelt ist", schroff ab. Die Münchener Zeit ist wunderbar verklärt durch die Liebe des Königs und durch Tristan. Wagner schreibt: „Ich hatte eine kurze Zeit, in welcher ich wirklich zu träumen glaubte, so wunderschön war mir zumute. Es war dies die Zeit der Proben des Tristan". Aber die furchtbare und fast allseitige Gemeinheit der Umgebung warf bald trübe Schatten und zerstörte dies sonnige Glück. Man liest noch heute mit Ingrimm und Empörung, wie Leute vom Schlag eines Pfistermeister und v. d. Pfordten die hochsinnigen künstlerischen Pläne durchkreuzten, welch schamlose Ränke angewandt wurden, um Wagner in der Presse zu verfolgen und den König zu täuschen, welch schnöden Undank später Wagner von Männern wie Fröbel und Perfall erntete. Mit schonungsloser Offenheit auf Grund bester Quellen deckt Glasenapp dieses ganze hinterlistige Treiben auf. Schmerzlich bleibt dabei nur eins, die sicher bereits krankhafte Schwäche des Königs, der sich durch die scheinheilige Miene seiner Diener, die bereits damals ihn selbst bedrohten (vgl. S. 194), immer wieder täuschen liess. Wagner schreibt schon am 26. Februar 1865 vom König: „ihm fehlt jeder Mann, der ihm nötig wäre". Und am 7. Dezember hält er dem König den Verrat seiner Beamten und Diener vor: „mich schmerzt, dass Sie leiden, wo der einfache Gebrauch Ihrer königlichen Macht Ihnen Ruhe verschaffen würde". Im vollen Einklang mit dem eigentlichen bayerischen Volk, dessen Meinung keineswegs mit dem Bureaukratismus und reaktionären Jesuitismus der damaligen bayerischen Politik zusammenfiel, durfte ausgesprochen werden: „Ich wage Sie zu versichern, dass mit der Entfernung zweier oder dreier Personen, welche nicht die mindeste Achtung im bayerischen Volke geniessen, der König und das bayerische Volk mit einem Male von diesen lästigen Beunruhigungen befreit wären". Bülow wünscht einmal, einem Könige zu dienen, „der königlich denkt und handelt, — nicht bloss künstlerisch empfindet!" Und ein andermal heisst es bitter: „Die Schwäche des einen, dessen Befehl allein uns hätte schützen können, die Niedertracht der ihn beherrschenden treulosen Diener!" Konnte doch ein Perfall sich erdreisten, bei den Proben zu den Meistersingern den Anordnungen Wagners und Bülows entgegenzuarbeiten, bezw. „jede Unbotmässigkeit und Widersetzlichkeit durch aufreizende Äusserungen eigens noch nähren!" Der einzige vieles entscheidende Fehlgriff, den König Ludwig gegen seinen grossen Freund beging, der für sein eignes Leben so verhängnisvoll wurde, war seine ängstliche Nachgiebigkeit am 6. Dezember 1865. Wiederholt hatte der König versichert: „alle Hindernisse werden nun überwunden. Ich sehe es klar, gegen uns beide vermag die Bosheit der Welt nichts". Vom 11.—21. November 1865 weilte Wagner als Gast des Königs in Hohenschwangau. „Vergessen Sie die rauhe Umgebung, die mit Nacht und Blindheit geschlagen ist, — unsere Liebe leuchte hell und lauter!" riet der König dem Meister zu. Kaum 14 Tage später reiste Wagner auf königliche Verordnung aus München ab. Die freundschaftliche Gesinnung des Königs war freilich unerschütterlich, überdauerte alle Stürme und konnte auch später nur vorübergehend getrübt werden. Der Rückschlag auf die Gemütsverfassung des Königs war aber sehr nachhaltig. Auch K. v. Heigel sagt in seinem Buch „König Ludwig II.": „man warf dem jungen Fürsten nicht ein Kartenhaus ein, man zerstörte ihm eine Zukunft. Die Millionen, die man ihm hier ersparte, wo sie Frucht getragen hätten, wurden in einsamen Gebirgstälern ausgegeben, wo sie vergeudet sind". Wol versuchte der König nachmals immer wieder, Wagner zu dauernder Niederlassung in München zu bewegen. Umsonst! Wagner kannte die Münchener Zustände zu genau und gab sich nicht ein zweitesmal dem Wahne hin, den Festspielgedanken in dieser Stadt zu verwirklichen. „Die Liebe des Königs zu Wagners Werken, das eigenwillig heftige Verlangen nach ihrer szenischen Verkörperung verführte ihn zu einem wirklichen Unrecht, und das begangene

Digitized by Google

Unrecht weiterhin sogar zur Ungerechtigkeit des Urteils, zu einem Missverstehen des grossen künstlerischen Freundes und einer vorübergehenden Entfremdung, in welcher sein hochsinniger Charakter doch nicht für die Dauer verharren konnte": nämlich als er den Befehl zu der, dank Perfalls Massregeln, künstlerisch ganz ungenügenden Einzelaufführung von Rheingold und Walküre auf der Münchener Bühne 1869 und 1870 erteilte. Aber bei der Grundsteinlegung 1872 waren diese Wolken verschwunden und der König schickte „aus tiefstem Grunde der Seele" seinen Gruss: „Heil und Segen zu dem grossen Unternehmen im nächsten Jahre! Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint." Wohl fehlt zur Klarlegung dieser wundervollen Freundschaft zwischen König und Künstler einstweilen — und vorerst auf unabsehbare Zeiten! — noch eine Hauptquelle, die Briefe Wagners an den König. Aber immerhin stehen bereits jetzt genug Zeugnisse zur Verfügung, um in der Hauptsache klar zu sehen. Von den Königsbriefen sind ja, wenn schon durch Vertrauensbruch, mehrere bekannt geworden, nach denen auch Röckls Buch verfasst wurde. Ich hebe hervor, dass Glasenapp (S. 6 Anm.) diese Briefe ausschliesslich nach den Originalen, nicht nach jenen unrechtmässigen, lückenhaften und entstellten Kopien zitiert. Weitere Hauptquellen Glasenapps sind u. a. Briefe Wagners an Feustel, Fröbel, Heckel, Levi, Muncker, Nietzsche, Nohl, Pusinelli, Richter, O. Wesendonk, Frau Wille; dazu kommen Briefe Bülows, Liszts, Briefwechsel zwischen Nietzsche und Rohde, Richters Mitteilungen aus Triebschen. Neben diesen und andern gedruckt vorliegenden und allgemein zugänglichen Briefen hat Glasenapp aber auch viele bisher unbekannte Aufzeichnungen benützen dürfen und bietet also viel Neues. Für die Münchener Zeit ist neben den unmittelbaren Quellen von besonderer Wichtigkeit ein Aufsatz der Neuesten Nachrichten von 16./20. August 1882: „Vor siebzehn Jahren, eine tragikomische Episode aus dem politischen Karneval Münchens." Glasenapp verzeichnet stets genau und sorgsam seine Quellen. So ist das Buch auch dem, der mit der vom Verfasser vertretenen Anschauung nicht übereinstimmt, erstes und unentbehrlichstes Hilfsmittel zur Kenntnis der Lebensgeschichte Wagners. Der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt erfährt eine wundervolle Ergänzung durch die beiden Briefe, die das 16. und 17. Kapitel abschliessen: „Mein grosser, lieber Freund! Cosima behauptet, Du würdest doch nicht kommen, auch wenn ich Dich einlüde. Das müssten wir denn ertragen — wie wir so manches ertragen mussten! Dich aber einzuladen, kann ich nicht unterlassen. Und was rufe ich Dir zu, wenn ich Dir sage: komm'! Du kamst in mein Leben als der grösste Mensch, an den ich je die vertraute Freundesanrede richten durfte. Du trenntest Dich von mir — vielleicht weil ich Dir nicht so vertraut gewesen war, wie Du mir. Statt Deiner trat Dein wiedergeborenes innigstes Wesen an mich heran — und erfüllte meine Sehnsucht, Dich mir ganz vertraut zu wissen. So lebst Du in voller Schönheit vor mir und in mir — und wie über Gräber sind wir vereint! Du warst der Erste, der durch seine Liebe mich adelte. Zu einem zweiten höheren Leben bin ich ‚Ihr' nun vermählt — und vermag, was ich nie allein vermocht hätte. So konntest Du mir alles werden, während ich Dir so wenig zu bleiben vermochte. Wie ungeheuer bin ich so gegen Dich im Vorteil! Sage ich Dir nun: komm' — so sage ich Dir damit: komm' zu Dir — denn hier findest Du Dich! Sei gesegnet und geliebt — wie Du Dich auch entscheidest! Dein alter Freund Richard." Diesen am 18. Mai 1872 aus Bayreuth geschriebenen Brief beantwortete Liszt am 20. Mai aus Weimar: „Erhabener, lieber Freund! Tief erschüttert durch Deinen Brief, kann ich Dir nicht in Worten danken. Wohl aber hoffe ich sehnlich, dass alle Schatten, Rücksichten, die mich ferne fesseln, verschwinden werden — und wir uns bald wiedersehen. Dann soll Dir auch einleuchten, wie unzertrennlich von Euch meine Seele verbleibt — innig auflebend in ‚Deinem zweiten höheren Leben, in dem Du vermagst, was Du allein nicht vermocht

Digitized by Google

hättest'. Gottes Segen sei mit Euch, wie meine ganze Liebe. F. L." Mit Recht beschliesst Glasenapp den Band mit dem erhebenden Ereignis der Bayreuther Grundsteinlegung, wo sich noch einmal alles in Liebe und Hoffnung vereinigte und verklärte. 1873 brachen die schweren äusseren Sorgen herein, die beinahe zur Aufgabe des Festspielgedankens zwangen. Das Leben Wagners ist ein wunderkühnes und grosses Ringen um ein höchstes Ziel und ich unterschreibe aus innerster Überzeugung Glasenapps Worte: „Hätte Wagner sich damit begnügt, unter königlichem Schutze — im höchsten Sinn untätig — den Ruhm seines Namens zu geniessen und, mit bloss papierenem Kunstschaffen zufrieden, der Durchführung seiner höchsten reformatorischen Idee zu entsagen: er hätte getrost in München, unter zunehmender allgemeiner Bewunderung und Hochschätzung, sein siebzigstes, ja achtzigstes Lebensjahr vollenden können, — wie es Goethe in Weimar getan. Es klingt vielleicht hart, den Begriff der Untätigkeit, wenn auch in eingeschränkter Anwendung, in einem Atem mit dem Namen Goethes auszusprechen. Allein in Wahrheit hat uns für die Tätigkeit des — zugleich schaffenden und reformierenden — Genius doch erst das rastlose Wirken Richard Wagners einen ganz neuen, bis dahin unerhörten Massstab gegeben, dem gegenüber alles Frühere verblasst. Dies kann heute ohne Missverständnis ausgesprochen werden." Glasenapps Darstellung ist schlicht, ohne jedes Pathos, wenn irgend möglich auch im Wortlaut unmittelbar quellentreu, und daher so ergreifend und eindrucksvoll. Das Buch ist aus reinster, vornehmster Gesinnung geschrieben, ein bewundernswertes Denkmal selbstloser Hingabe an eine grosse Sache. Unter schwersten äusseren Umständen, unter drückender Arbeitslast benützt Glasenapp jeden freien Augenblick, um sein Lebenswerk zu fördern, und hoffentlich glücklich zu vollenden. Aus jedem Wort spricht liebevollstes Verständnis, strengste und rücksichtloseste Wahrheit und unvergleichliche Sachkenntnis. Auf dieses wahrhaft edle Buch passt das Meisterwort: „Deutsch sein heisst, die Sache, die man treibt, um ihrer selbst willen treiben." Möge das Buch den Leserkreis finden, der seiner würdig ist. Es ist eine so echte und grossartige Kundgebung im Wagnerschen Geist, dass es bei allen denen, die diesem Geist fremd oder feindselig gegenüberstehen, erneuten, machtlosen Widerspruch hervorrufen muss. Prof. Dr. W. Golther.

287. **Richard Wagner an Mathilde Wesendonk.** Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871. Verlag: Alexander Duncker, Berlin 1904.

Professor Wolfgang Golther in Rostock, der verdienstvolle jüngere Wagner-Forscher, hat in Übereinstimmung mit dem Hause Wahnfried und den Erben Wesendonk diese Blätter und Briefe herausgegeben. Damit ist der grossen Wagner-Gemeinde ein Geschenk in die Hand gelegt, wie sie es in dieser Art noch nie besessen hat. Denn es enthüllt sich hier jede Faser des intimsten Seelenlebens eines Genies. Richard Wagners künstlerisches und menschliches Bild steigt zu erhabenster Höhe empor. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass Wagner in dem Heroismus der Überwindung von Leid und Leidenschaft hier noch über Friedrich Schiller hinauswächst: bei diesem war es körperliches Leid, das er, jahrelang den Tod vor Augen, durch unerhörte Kraft des Mutes besiegte; bei jenem, der „in dieser Welt der Lieblosigkeit" unsagbar litt, der keinerlei künstlerische Anregung durch gläubige Liebe oder häusliches Glück empfing, war es das unstillbare Sehnen der Seele, die Qual einer dämonischen Leidenschaft, die es zu überwinden galt. Es ist wohl das erhabenste Moment in den Briefen und Blättern, dass ihr Inhalt uns die hehre Kraft der Selbstüberwindung lehrt. Niemand wird nach der Lektüre sich dem Eindruck verschliessen können, dass man das innerste Bild unsres grossen Genius erst jetzt recht erschaut hat. Vor allem ist zu betonen, dass wir nun auch das tiefste Geheimnis des Entstehens vieler Wagnerschen Kunstwerke uns erklären können. Wer die wundersame Eigenart von des Meisters Schaffen, wer zumal den

Digitized by Google

„Tristan" ganz verstehen und begreifen will, der muss hinabtauchen in diese Flut wunder- und wehvoller Empfindungen, die diese Blätter verzeichnen. Ohne die Kenntnis dieses Buches wird man ernstlich über Richard Wagner niemals mehr diskutieren dürfen. Damit wäre die ideelle Seite des Genusses dieser herrlichen menschlichen Dokumente in grossen Zügen gekennzeichnet. Über die merkwürdige Eigenart der seelischen Beziehungen dieser beiden wahlverwandten Naturen ist hier gleich nach dem Tode von Mathilde Wesendonk („Musik" II, 1) gesprochen worden. Wagner selbst versucht an tausend Stellen das Geheimnis dieser erhabenen Neigung zu ergründen; hier nur ein bedeutungsvoller, tief umfassender Satz als Probe: „Gewiss, wir werden alles, alles vergessen und verschmerzen, und nur ein Hochgefühl wird bleiben, das Bewusstsein, dass hier ein Wunder vorging, das die Natur nur in Jahrhunderten einmal webt, das ihr so edel aber vielleicht noch nie gelang." — Welche Grösse der Anschauung, welche grandiose Tiefe der Empfindung! Die Zartheit und Innigkeit der Beziehungen zwischen diesen beiden erhabenen Herzen verbieten es, in einer Besprechung andere hochbedeutsame Äusserungen aus dem Zusammenhange zu reissen. Was sonst noch auffällt, ist die erstaunliche Fülle von umfassendster Bildung, die Wagner in allen Zweigen von Kunst und Wissenschaft, von Natur- und Geistesleben, von Religion und Philosophie, von jeder Art geistigen Strebens und Lebens offenbart. Auch der Humor, jener grosse Befreier von der Tragik des Leidens, bricht oft sieghaft hervor. Was den äusserlichen Inhalt des 366 Seiten starken Buches betrifft, so sei darauf hingewiesen, dass ausser von dem Entstehen von „Tristan und Isolde" auch mehrfach vom „Ring des Nibelungen" die Rede ist. Mathilde Wesendonk erhielt neben vielen andern wertvollen Manuskripten auch die ersten Bleistiftskizzen des „Ringes", soweit er in Zürich vollendet wurde. Bekanntlich verdrängte dann, gezeitigt durch jene bedeutungsreichen inneren Vorkommnisse im Leben des Künstlers, der „Tristan" den „Siegfried".[1]) Hauptsächlich beachtenswert aber ist die für viele gewiss neue Tatsache, dass „Tristan" und „Parsifal" zuerst einheitlich gedacht waren. Es lag im Plane des Meisters, den nach dem Grale suchenden Parzival zu dem an der Sehnsucht nach der Nacht sterbenden, nicht sterben könnenden Tristan pilgernd gelangen zu lassen. „Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben, Fluch und Erlösung hätten sich in diesen beiden gegensätzlich gedachten Gestalten verkörpert." Am Karfreitag des Jahres 1857 (10. April) löst sich Parzival selbständig vom Tristan los: Wagner entwirft im Zauber dieses heiligen Morgens die erste Skizze des „Parzival", der später bekanntlich „Parsifal" genannt ward. Schon bis zum Ende dieses Monats wurden die drei Aufzüge des „Parzival" kurz skizziert und bis 1860 ist Arbeit an diesem ersten Entwurf nachweisbar! — Diese Feststellung ist wesentlich, weil dadurch die bekannten späteren Angriffe Nietzsches wegen Wagners „Hinwendung zum Christentum" und dem „Zusammenbruch vor dem Kreuze" endgültig gegenstandslos geworden sind. Man lese auch die zahlreichen Stellen in den Briefen, wo Wagner sich bereits auffallend oft und tief über das „Mitleiden" äussert, das er als „den stärksten Zug seines moralischen Wesens und vermutlich noch als Quelle seiner Kunst" bezeichnet. — Die Verlagshandlung hat das Buch in sehr vornehm-würdiger Weise ausgestattet. Auch mag schliesslich noch darauf hingewiesen sein, dass mit der dankenswerten Herausgabe dieser deutlich sprechenden eigenen Dokumente Wagners mancherlei unwürdige Veröffentlichungen über des Meisters Züricher Zeit ihr Ende gefunden haben.

Erich Kloss.

[1]) „Ich kann mich nicht mehr für den Siegfried stimmen, und mein musikalisches Empfinden schweift schon weit darüber hinaus, da wo meine Stimmung hinpasst: in das Reich der Schwermut." (Brief an Otto Wesendonk, 22. Dezember 1856.)

Digitized by Google

288. **Wilhelm Kienzl: Richard Wagner.** Mit einer Beilage und 91 Abbildungen. (A. u. d. T. Die Gesamtkunst des 19. Jahrhunderts. Weltgeschichte in Charakterbildern herausgegeben von Kampers, Merkle und Spahn.) Verlag: Kirchheimsche Verlagsbuchhandlung, München 1904.

Kienzls Buch ist der erste wolgelungene Versuch einer kurzgefassten, vollständigen und doch auch zur Tiefe gehenden Schilderung von Wagners Leben und Wirken. Die Schrift zerfällt in drei Teile: I. Das Gesamtkunstwerk: die Vorbereitung, das Kunstwerk der Gegenwart. II. Der Begründer des Gesamtkunstwerkes: Richard Wagners Leben, Wirken und Lehren; Wagners dramatische Schöpfungen. III. Die Kunst von Bayreuth. Wagners Schaffen wird geschichtlich betrachtet und doch auch durchaus lebendig erfasst. Die einzelnen Werke sind trefflich nach Dichtung und Musik erläutert. Sehr gut wird Seite 26 über das Wesen der sogenannten Motive gesprochen, die Kienzl am liebsten gar nicht benennen möchte. Trefflich werden stets Wagners Schriften charakterisiert und durch geschickt ausgewählte Stellen dem Leser unmittelbar vorgeführt. So heisst es Seite 55: „Die grosse Zahl seiner dem Menschentum und der sozialen Kultur gewidmeten Schriften, die zum Teil einer späteren Zeit entstammen, werden stets eine Quelle höchsten und reinsten Genusses für jeden nach tieferer Erkenntnis ringenden Menschen sein und mit dazu verhelfen, das Verständnis für die Bedeutung des Künstlers Wagner als eines kulturellen Machtfaktors zu erhöhen, und zu einer Steigerung des individuellen und allmählich auch des allgemeinen sittlichen Bewusstseins beitragen, dessen praktische Anwendung auf das Leben dieses überhaupt erst lebenswert erscheinen lässt". Kienzl schreibt aus reichem Wissen, reiner Gesinnung und in klarer, schöner Darstellung, bei aller Kürze erschöpfend und alle wesentlichen Seiten der Erscheinung Richard Wagners beleuchtend. Zu den Vorzügen einer gemeinfasslichen, dem Laien wie dem Kenner gleich willkommenen Darstellung kommen noch wertvolle Bilder und Facsimiles, wie überhaupt die vornehme Ausstattung des von streng wissenschaftlichem und echt künstlerischem Geiste beseelten Buches zu loben ist. Nur ein paar Kleinigkeiten würden noch zu ergänzen und zu berichtigen sein. Bei der Quellenfrage der einzelnen Dichtungen vermisse ich sichere und gründliche Kenntnisse, die beim Vergleich der Dichtung und ihrer Vorlagen beiden Seiten gerecht werden und das wesentliche hervorheben. Seite 37 wird der Tristanvers irrig als jambisch bezeichnet. Es sind dieselben freien Rhythmen in Kurzzeilen wie im „Ring" und sogar noch mit vielen Stabreimen versehen. Das Gemälde von Frau Stockar-Escher wurde nicht 1847, sondern erst im März 1853 in Zürich gemalt. König Ludwig hörte den Lohengrin vor 1864 gewiss nicht in Sondervorstellungen bei verdunkeltem Hause, wie Kienzl Seite 65 anzunehmen scheint. Die Tannhäuseraufführung von 1865 mit Schnorr war keine eigentliche Neueinstudierung. Diese erfolgte erst später 1867 auf Grund der Pariser Fassung, die Kienzl zwar durchaus würdigt, aber doch für die Aufführung nicht anerkennt (vgl. Seite 96). Da nach Seite 28 Kienzl auch das Schwert im Rheingold nicht zu billigen scheint, so möchte ich bei diesem Anlass doch einmal nachdrücklich auf Mottls entscheidende Bemerkungen zu dieser Sache in den Bayreuther Blättern 1887, 332 hinweisen. Dem so deutlich ausgesprochenen Willen des Meisters darf man nicht widerstehen. Endlich wäre zur Erhöhung der Brauchbarkeit des trefflichen Buches ein Sachverzeichnis wünschenswert gewesen. Die Seitenüberschriften erleichtern wohl das Nachschlagen, aber nicht genügend. Ich möchte das Buch viel gelesen und benutzt und daher auch recht praktisch und übersichtlich eingerichtet wissen.

Prof. Dr. W. Golther.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1904, No. 9. — Willi Gloeckners Studie „Siegmund von Hausegger" feiert diesen Künstler als „eine echte künstlerische Persönlichkeit unserer Zeit", die neben Richard Strauss gestellt zu werden verdiene, und lobt an ihm insbesondere „die wundervolle Einheit zwischen Sein und Können, die man mit Recht als Wahrhaftigkeit bezeichnet". Im selben Heft setzt Hugo Riemann seine interessanten Mitteilungen unter dem Titel „Wer kennt den Komponisten?" fort; die Motive der Tänze, die er veröffentlicht, sind wahre Muster an Stimmung, Schönheit und Einfachheit zu nennen. H. Draheim beginnt in seiner Abhandlung „Goethes Balladen in Loewes Komposition" eine Erklärung des Tonsatzes von „Erlkönig", „Hochzeitslied" und „Zauberlehrling". Die „Losen Blätter" enthalten unter anderem einen Bericht über „Neues aus Dessau" von Arthur Seidl.

DEUTSCHE LITERATUR- UND KUNST-ZEITUNG (Dresden) 1904, No. 5 — Eine Arbeit über „Hugo Wolfs musikgeschichtliche Stellung" von Siegfried Floch geht von dem Standpunkt aus, dass Wolf mit seinen Vorgängern in der Liedkomposition untrennbar und sehr innig zusammenhänge und dass seine Kunst ein Ereignis sei, „das unabwendbar hereinbrechen musste". Der Autor erweitert seine Darlegung durch einen zusammenfassenden Rückblick auf die Entwicklung des Kunstliedes, die er in letzter Instanz auf die Goethesche Lyrik zurückführt, und tadelt es namentlich, dass man durch das Streben, Wolf „auf den einsamen Sockel ureinziger Originalität zu stellen", ihn seinen Zeitgenossen nur fremd gemacht habe; er schliesst mit den Worten: „Sein Streben schloss sich organisch dem Schumanns an, gelangte aber zu einer inneren Sicherheit, die nur aus den künstlerischen Prinzipien Richard Wagners entspringen konnte."

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1904, No. 5. — Die Nummer enthält „Ungedruckte Briefe Hugo Wolfs an schwäbische Freunde" — zwei an Edwin Mayser, einen an Emil Engelmann, zwei an Karl Grunsky, zwei an Gertrud Lambert und vier an Adolf Nast. Aus dem letzten der Briefe — Wien, 7. Januar 1898 datiert — sei eine charakteristische Stelle hierher gesetzt: „In Ihrem verschneiten, aber äusserst gemütlichen Nest auf der windigen Höhe mag es jetzt wohl sehr traulich sein. Was gäbe ich drum, könnte ich meinen dermaligen Aufenthaltsort mit dem Ihrigen vertauschen! Sind Sie ein glücklicher Mensch! Besitzer einer schönen Villa in prachtvoller Gegend auf waldiger Höh' und dazu einer liebenswerten Frau — wahrlich, Sie sind beneidenswert. Weiss Gott, ob ich's jemals annähernd nur so weit bringen werde. Zu schätzen wüsste ich jedenfalls ein solches Glück. Aber ich bin ein prädestinierter Pechvogel, der sich's an seinen Luftschlössern genügen lassen muss, was freilich verdammt wenig ist."

FREISTATT (München) 1904, No. 23. — Aus der Charakteristik „Felix Mottl" von Felix Adler sei der nachfolgende Kernsatz herausgegriffen: „Dieser frische, frohe, freudige Urmusiker ist Hans Sachs und Walter Stolzing in einer Person. Besonnenheit, Weisheit und Güte sind mit einer strotzender Fülle von Kraft, Temperament und Begeisterung vereint."

Digitized by Google

FRANKFURTER ZEITUNG 1904, No. 155. — Eine ganz interessante Zusammenstellung von Anekdoten liefert Albert Dessoff in seinem Feuilleton „Napoleon I. und die Musik", aus dem insbesondere des Kaisers Vorliebe für Paisiello und Zingarelli sowie Cherubini's vornehmes, freimütiges Wesen Napoleon gegenüber hervorgeht.

NATIONALZEITUNG (Berlin) 1904, 29. Mai. — „Das Geburtshaus von Johannes Brahms" erfährt eine kurze Schilderung durch Otto Weinrich, der sich auch sonst noch über Brahms verbreitet. — Der Zentral-Ausschuss der Hamburger Bürgervereine beschäftigt sich demnächst mit einem Antrag, man möge „das Geburtshaus von Johannes Brahms in angemessener und würdiger Weise erhalten".

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1904, No. 402. — In einem prächtigen Nekrolog „Anton Dvořák" von Fr. Niecks werden den Werken des Verstorbenen unter anderem „freshness, originality, vividness, brilliant colouring and inexhaustible imagination" nachgerühmt. E. Prout setzt seine Analyse von „Boieldieus Jean de Paris" fort. Ausserdem enthält das Heft die Aufsätze „The house of Broadwood" und „Diamond jubilee of Dr. Joachim".

HAMBURGER ECHO 1904, 22. Mai. — Für „Übungen im Musikhören" ergreift E. Brehling in einem kurzen Aufsatz Partei.

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1904, No. 5. — Das Heft enthält hauptsächlich Urteile über Cyrill Kistlers neue Oper „Der Vogt auf Mühlstein", die im April in Düsseldorf zum erstenmal gegeben wurde.

DER TAG (Berlin) 1904, No. 239. — Sehr lehrreich und beherzigenswert ist der Inhalt von Paul Marsops Artikel „Der Schutz des Theaterpublikums und das Deutsche Spielhaus". Anknüpfend an den Chikagoer Theaterbrand, betont der Verfasser, dass nur ein einziges Radikalmittel die Sicherheit des Publikums in den Theatern gewährleisten könne: Die Abschaffung der Ränge und Galerieen. Denn die Hauptfrage ist und bleibt doch die: „Wie gelangt das Publikum innerhalb der denkbar kürzesten Zeit in das Freie?" Marsop schlägt zu diesem Ende eine Treppenkonstruktion vor, die ohne Länge und Biegung ins Freie führt, und die dem Wagnerschen Theater entspricht. — Im Anschluss hieran begegnet Marsop einigen Missverständnissen; er stellt fest, dass der Wunsch nach amphitheatralisch gebauten deutschen Spielhäusern mit einer „Wiedererweckung des antiken Theaters" gar nichts gemein hat, und er führt aus, dass man je ein Theater für grösser angelegte Dramen und für einfachere, einen kleineren Rahmen beanspruchende Stücke nötig habe — die beide zusammen keinesfalls mehr kosten werden als eines der üblichen riesigen Opernhäuser mit vier bis fünf Ranggalerieen — eher weniger! Am Schluss sagt Marsop folgendes: „Binnen einigen Jahrzehnten wird sich die Meinung durchgearbeitet haben, dass durch die Kommunen unterhaltene, von ihnen verwaltete städtische Museen, Orchesterinstitute, Theater ebenso wichtige und notwendige Kulturmittel seien als städtische Volks- und Fortbildungsschulen, Realschulen, Gymnasien. Die Stadttheater der Zukunft werden sämtlich deutsche Spielhäuser sein!"

DER KUNSTWART (Leipzig) 1904, No. 18. — Hans Freimarks Aufsatz „Vom Harmonium" feiert das moderne Harmonium als „ein Gebiet, welches in jeder Beziehung das eingehende Interesse der Kunstfreunde verdient", und giebt dem Wunsche Ausdruck: „Das Harmonium werde das Hausinstrument der Zukunft, das die Hausmusik wieder zu Ehren bringen und durch die ‚Wiederintimisierung' der Musik ihr eine neue Blütezeit herbeiführen möge."

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Arthur Friedheim: „Die Tänzerin" ist vom Magdeburger Stadttheater für nächste Saison zur Aufführung angenommen worden.

Richard Weinhöppel: „Der Musenkrieg" ist der Titel einer vieraktigen Oper, zu der Otto Julius Bierbaum den Text verfasst hat. Das Werk behandelt einen Stoff aus dem Studentenleben und spielt in Leipzig zurzeit Goethes.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Von für das Nationaltheater engagierten Künstlern nennen wir vorläufig die Herren Kapellmeister Bertrand Sänger und Wilhelm Reich, Oberregisseur R. Tetzlaff (früher an der Berliner Hofoper), den Operettentenor Siegfried Adler, den Tenorbuffo Fritz Birrenkoven, den Baritonisten Hans Melms, den Bassbuffo Ludwig Mantler, die Opernsoubretten Bella Alten und Alma Sackur.

München: Das Hoftheater wird im nächsten Winter Weingartners „Orestie", „Feuersnot" von Strauss, „Ilsebill" von Klose, „Till Eulenspiegel" von Reznicek, „Samson und Dalila" von Saint-Saëns zur Aufführung bringen.

Stuttgart: Die Hofbühne hat die Oper „Antonius und Kleopatra" von E. F. Wittgenstein für die kommende Saison zur Aufführung angenommen.

KONZERTE

Berlin: Als Novitäten für die Philharmonischen Konzerte unter Arthur Nikisch in kommender Saison sind in Aussicht genommen: Bruckner (Symphonie No. 3, d-moll), Dvořák (Symphonie No. 4, g-moll), Mahler (Symphonie No. 5), Strauss (Sinfonia domestica), G. Schumann (Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema), Boehe (Die Insel der Kirke; zweiter Teil „Aus Odysseus' Fahrten"), d'Indy („Istar", symphonische Variationen), Lampe (Bläser-Serenade). Ausserdem werden Symphonieen von Beethoven, Mendelssohn, Brahms, die „Faust"-Symphonie von Liszt und „Romeo und Julia" von Berlioz zur Wiedergabe gelangen.

Frankfurt a. M.: Für die sechs in der nächsten Spielzeit im Opernhaus stattfindenden Abonnements-Konzerte sind folgende Solisten verpflichtet worden: Eugène Ysaye, Edith Walker, Herr v. Possart und Max Schillings, Moritz Rosenthal und Arthur Nikisch, dieser als Leiter des letzten Konzertes. In die Leitung der übrigen Konzerte werden sich die Herren Dr. Rottenberg und Dr. Kunwald teilen.

Wien: Der Konzertverein wird in der kommenden Saison wieder zwei Zyklen von Symphoniekonzerten veranstalten. In diesen Konzerten werden unter Leitung des Direktors Ferdinand Löwe Werke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Berlioz, Liszt, Brahms, Bruckner, Rubinstein, Dvořák und Tschaikowsky, ausserdem Werke zeitgenössischer Komponisten, und zwar Ernst Boehe, Karl Goldmark, Sieg-

Digitized by Google

mund von Hausegger, Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Max Schillings und Richard Strauss aufgeführt werden. — Der Evangelische Singverein (gegründet von Andreas Streicher i. J. 1818) brachte unter Leitung von Cyrill Hynais in der vergangenen Saison eine Reihe von a cappella-Sätzen des 16. bis 18. Jahrhunderts (Felice Anerio, Praetorius, Eccard, Stobaeus, Bach, Schütz, Hasler, Lully, Händel, Doroland, Bennet, Tallis, Morley) zu Gehör.

TAGESCHRONIK

Die nächste (41.) Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet 1905 in Graz statt.

Der zweite „Musikpädagogische Kongress" findet in der ersten Oktoberwoche d. Js. zu Berlin statt; der Vorstand des „Musikpädagogischen Verbandes" ladet alle Musikpädagogen Deutschlands und des Auslandes zu reger Beteiligung ein. Die bereits in den Hauptzügen festgestellte Tagesordnung des Kongresses gliedert sich in folgender Weise: Nach einem einleitenden Referat über die bisherigen und die zukünftigen Arbeiten des Verbandes sind Vorträge mit anschliessenden Referaten über folgende Themen vorgesehen: „Der Schulgesang und seine Reformen", „Der Kunstgesang und die Ausbildung der Gesangslehrkräfte", „Allgemeine musikpädagogische Fragen". An den Kongress schliesst sich die Generalversammlung des Musikpädagogischen Verbandes, zu der nur die Mitglieder Zutritt haben.

Ein „Wettbewerb der französischen Musik" wird in Paris im Monat Oktober stattfinden. Es sollen 100 000 Franks verteilt werden als Preise für eine Oper, eine komische Oper, ein symphonisches Werk, ein Ballet und eine Operette. Der Wettbewerb ist organisiert unter dem Vorsitz des Fürsten Albert von Monaco, von Henry Deutsch und der „Société des Grandes Auditions musicales", dessen Vorsitzende die Gräfin Grefulhe ist.

Am 19. Juni d. J. wurde dem grossen österreichischen Thoretiker Johann Josef Fux (1660—1741), dem Verfasser des berühmten „Gradus ad Parnassum", in seinem Geburtsort Hirtenfeld bei Graz in Steiermark ein Denkmal gesetzt. Der Lehrer der Musikgeschichte am Steiermärkischen Musikverein, Herr Anton Seydler stiftete nämlich im Verein mit seinen Schülern für das Geburtshaus Fux', ein Bauernhaus, das heute, fast unverändert, im Besitze des Simon Weber steht, eine Gedenktafel, die unter grosser Feierlichkeit enthüllt wurde. Prof. Seydler hielt die Festrede. Seydlers Vater, der Komponist des Dachsteinliedes, C. L. Seydler, hatte im Verein mit dem Fux-Biographen von Köchel aus den Urbarbüchern der Gemeinde Langegg Lage und Nummer des Hauses authentisch festgestellt. Nach Seydlers Angabe lebte der letzte Nachkomme des J. J. Fux, u. z. sein Grossneffe Johann Fux, als wohlhabender Bauer im benachbarten Dorfe Obergoggitsch, wo er 1870 ohne Kinder hinterlassen zu haben, verstarb. Die gestiftete Gedenktafel hat folgenden Wortlaut: „In diesem Hause wurde um 1660 Johann Josef Fux geboren, gestorben als Hofkapellmeister zu Wien am 13. Febr 1741. Errichtet von den Musikgeschichtskursen der Schule des steiermärkischen Musikvereines in Graz." Der a cappella Vortrag des Sanctus von J. J. Fux beendete die Feier, der am Vormittage eine musikalische Festlichkeit mit einem Vortrag und Aufführung Fuxscher Kompositionen in den Räumen des Musikvereines vorangegangen war. Dr. E. D.

Der langjährige Leiter des Sternschen Gesangvereins in Berlin, Prof. Friedrich Gernsheim, legt sein Amt mit dem 1. Oktober d. J. nieder.

Digitized by Google

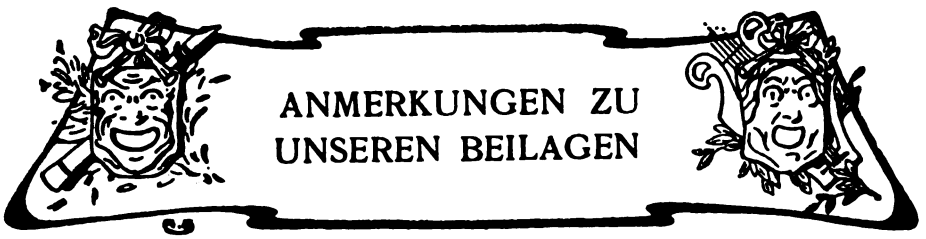
KRITIK

KONZERT

LUZERN: Der Kursaal veranstaltete von Ende April bis Anfang Juni sechs moderne Konzerte, deren Programme in der neuern Orchesterliteratur aller Länder Umschau hielten. Das Orchester besteht zum grössten Teil aus Mitgliedern des Orchesters der Mailänder Scala und besitzt in Angelo Fumagalli einen tüchtigen und vielseitigen Dirigenten. Solistisch betätigten sich dabei Konzertmeister Ercolani (Violine), Frl. Brighenti (Harfe), Herr Ronchi-Doerig (Klarinette), alle vom Kurhausorchester, die Pianistin Tschanz-Haermi (Luzern), die Sängerinnen Ines Ferraris (Mailand) und Augusta L'Huillier (Genf) und der Wundergeiger Florizel von Reuter. Von neueren Orchesterwerken wurden gespielt: Phèdre-Ouvertüre, Thaïs-Méditation, Idylle „Sous les tilleuls", Balletmusik zu „Roi de Lahore", alles von Massenet, das Scherzo aus der d-moll Symphonie des städtischen Musikdirektors in Luzern, Fassbaender, die „Danse des Heures" aus „Gioconda" von Ponchielli, der Hamlet-Trauermarsch von Faccio, die zweite Arlésienne-Suite von Bizet und die Legende „Der Schwan von Tuonela" des Finnländers Jean Sibelius. — Ein musikhistorisches Konzert brachte ausschliesslich alte Musik auf den entsprechenden alten Instrumenten zu Gehör. Die Instrumente stammten aus der reichhaltigen Sammlung des Herrn H. Schumacher in Luzern, die sich von andern Kollektionen dadurch unterscheidet, dass die Instrumente, soweit nur immer möglich, von Spezialtechnikern in spielbaren Zustand versetzt sind. Musikdirektor Fassbaender spielte beispielsweise den dritten Satz des italienischen Konzerts von Bach auf einem prächtigen, von Domenico in Pesaro erbauten, dreichörigen Doppelmanual-Clavicymbel, ferner ein Rondo von Méhul auf einem von dem Augsburger Orgelmacher Weidner 1697 erstellten Clavichord und eine Mozartsche Sonate auf einem italienischen Spinett aus dem 17. Jahrhundert. Auch das Spinettino, das eine Oktave höher steht als das Spinett, das Portativ, eine kleine tragbare Orgel, das Regal ein primitives Harmonium und das Hammerklavier oder Fortepiano kamen zur Verwendung. Von Streichinstrumenten wurden gespielt die Pochetten, eine Art Miniatur-Diskant-Geigen, die Pardessus de Viole, zwischen Geige und Bratsche stehend, die Viola d'amour, eine Altviole mit sieben Darm-Spielsaiten und sieben unter dem Steg durchgezogenen sogenannten sympathischen, das heisst automatisch mitklingenden Stahlsaiten, und die Viola da Gamba, eine Tenor-Kniegeige mit sechs Saiten. Die beiden letzteren Instrumente wurden von zwei Spezialisten, den Herren Vermeer und Braun aus Basel gespielt. Alte Blasinstrumente waren zu hören in den Formen des Doppel-Flageoletts, einer Schnabelflöte mit zwei Rohren, die ein zweistimmiges Spiel von hirtenmässigem Charakter ermöglichen, der einklappigen Traversflöte und der Bassethörner, einer Art von Bassklarinetten, deren romantische Klangfarbe sich als Begleitung einiger Mozartschen Gesangsterzette vortrefflich bewährte. Das Konzert begegnete berechtigtem grossem Interesse.[1]) A. Schmid.

[1]) Ob sich wohl nicht auch in Berlin eine solche Vorführung ermöglichen liesse? Anm. der Red.

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Reihe der Beilagen eröffnet die Wiedergabe der lebenswahren Wagner-Büste von Lorenz Gedon, eines hinterlassenen Werkes des Bildhauers, das leider Fragment geblieben ist.

Es folgt ein prachtvolles Porträt des Meisters. Die Photographie, die noch im „Züricher Asyl" (Mai 1857 bis August 1858) angefertigt wurde und sich im Besitz von Mathilde Wesendonk befand, ist in dem Buche „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk" zum erstenmal veröffentlicht. Wir verdanken die Erlaubnis zur Wiedergabe dieses von Frau Wesendonk „als Heiligtum" bewahrten Bildes dem Herausgeber der Tagebuchblätter und Briefe, Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock, sowie dem Verlag Alexander Duncker-Berlin.

Unter den Beilagen befinden sich vier Kunstblätter, die Reproduktionen von Werken der bildenden Kunst darstellen, und zwar von Gemälden Hermann Hendrichs, der sich bekanntlich zu einer grossen Anzahl seiner meisterlichen Schöpfungen von Gestalten und Motiven aus Wagners Musikdramen inspirieren liess (vgl. auch „Die Musik" III. 10, S. 312). Wir bringen mit gütiger Erlaubnis des Künstlers Nachbildungen folgender Gemälde: „Wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Lande", „Die traurige Weise", „Die Rheintöchter", „Die schlafende Brünnhilde". Die beiden ersten Blätter versinnbildlichen die Sehnsuchts-Stimmungen, wie sie in den dritten Akten des „Tannhäuser" und des „Tristan" vorherrschen. Sie sind dem Künstler in geradezu ergreifender Weise gelungen. Das nächste Bild, angeregt durch die erste Szene im „Rheingold", besticht besonders durch die Selbständigkeit der Auffassung. Gleichfalls losgelöst vom szenischen Bühnenbild ist „Die schlafende Brünnhilde", eine glückliche Variation des von Hendrich mehrfach behandelten Motivs. Treffend charakterisiert die Eigenart des Meisters H. St. Chamberlain im Vorwort zur illustrierten Ausgabe seines Wagner-Buches, wenn er sagt, Hendrich sei einer „der sehr wenigen Maler, deren Phantasie bei Wagners Werken nicht durch das Bühnenbild befangen bleibt, sondern den Kern der dichterischen Konzeption erfasst und ihn frei nach dem Wesen ihrer eigenen Kunst neugestaltet."

Wir fahren in diesem Heft mit der Wiedergabe von Wagners Wohnhäusern fort. Und zwar bringen wir zuerst des Künstlers Wohnhaus in Riga (Eckhaus der Mühlen- und Alexanderstrasse, gegenwärtig Alexanderstrasse 9), in dem er die längste Zeit (Frühjahr 1838 bis Sommer 1839) seines dortigen Aufenthalts verbracht hat und in dem die beiden ersten Akte des „Rienzi" entstanden. Der Photograph hat, wie uns Herr Staatsrat C. F. Glasenapp mitteilt, mit ungemeiner Sorgfalt Haus und Umgebung genau in integrum restituiert und sämtliche Ladenschilder, mit denen das Haus gegenwärtig bis zur Unkenntlichkeit bedeckt ist, Parterreeingänge usw., sogar die Seitenwand eines neuerrichteten Hauses der Umgebung säuberlich wegretuschiert. Auch die — auf dem Bilde — angrenzenden Häuser sind alt und echt; vor dem Eingang von der Mühlenstrasse aus (links) pflegte „Robber" zu lagern (cf. Glasenapp „Das Leben Richard Wagners" I, 255 ff., 272). — Das Haus in London, das Wagner, nachdem er seinen Kapellmeisterposten in Riga aufgegeben, auf seiner Seereise von Riga nach Boulogne Anfang August 1839 acht Tage lang bewohnte, befindet sich Frith-Street 18. Die Originalaufnahme ist eigens für „Die Musik" angefertigt worden.

Das faksimilierte Programm des Konzertes, das Wagner am 19. März 1838 im altertümlichen Schwarzhäuptersaal in Riga veranstaltete, sehen wir auf dem nächsten

Digitized by Google

Blatt. Die Ouvertüre „Rule Brittania", die den zweiten Teil eröffnet, hat erst in jüngster Zeit wieder durch die Auffindung einer Orchesterpartitur (man hielt das Original für verschollen, während es sich in Wirklichkeit in Wahnfried befindet) von sich reden gemacht. Wir verdanken die Vorlage Herrn C. F. Glasenapp.

Es folgt das Porträt von Mathilde Wesendonk nach dem schlichten, geschmackvollen Gemälde von C. Dorner. Besonderes Interesse gewinnt es dadurch, dass es aus der Zeit der aufkeimenden idealen Freundschaft des Meisters zu der edlen Frau stammt.

Das nächste Blatt ist das Faksimile eines Notizenblattes aus der Pariser Zeit stammend, als Wagner Korrespondenzberichte für die „Dresdener Abendzeitung" lieferte (1841). Glasenapp schreibt I, 353: „Von hier aus ist am 5. November der eben erwähnte siebente Dresdener Korrespondenzbericht datiert, an dessen Entstehung wiederum ein zufällig erhaltenes Notizenblatt erinnert. Witz und Melancholie, wie Regen und Sonnenschein mit einander ringend, bezeichnen so recht die Seelenstimmung des Verfassers bei solcher erzwungenen Beschäftigung, während neben ihm die Partitur seines Holländers ihrer Vollendung harrt. Oben im Text vollführen die prasselnden Funken sarkastischer Ironie ihre graziösen Luftsprünge, auf dem Hilfsblatt darunter ergeht sich in den Pausen die Feder in allerlei unzusammenhängenden Sätzen und melancholischen Schriftproben, darunter wohl zehnmal der Name ‚Rothschild', einmal mit dem Zusatz: ‚O Millionen, goldene Knöpfe . . .!'" Der Besitzer des Originals, Herr Hermann Erler-Berlin, hat uns das Blatt zur Wiedergabe freundlichst überlassen.

Es folgt ein nachgebildeter Brief Wagners an Joseph Tichatschek. Das Schreiben bildet wiederum einen charakteristischen Beleg für die Treue und Anhänglichkeit, die der Meister „seinen Künstlern" bekanntlich Zeit seines Lebens entgegenbrachte. Übrigens sang in der von Wagner hier angedeuteten Aufführung des „Lohengrin" in München (16. Juni 1867) nicht Tichatschek, sondern Heinrich Vogl den Lohengrin.

Die nächste Beilage stellt den Entwurf des Gottfried Semperschen Festspielhauses in München dar, das König Ludwig II. am Isarufer errichten wollte und der in Folge philisterhafter Kurzsichtigkeit und gemeiner Intriguen nicht zur Ausführung gelangte. Das plastische Modell befindet sich im Königl. Bayerischen National-Museum in München. Weiteres über den Bau lesen wir bei Glasenapp III. 1, 198/199: „In seinen charakteristischen Hauptzügen dem nachmaligen Bayreuther Festspielhause entsprechend, war es doch reicher und prachtvoller in der Anlage, wie in den Details, ein wahrhaft königlicher Monumentalbau im edelsten Renaissancestyl. Um das eigentliche, alle übrigen Teile an Höhe beherrschende Bühnenhaus lagen vier architektonische Massen: vorn die amphitheatralisch geordneten Sitze für die Zuschauer, nach aussen als prächtiges Halbrund hervortretend, das in der Mitte vom Haupteingang durchschnitten war; rechts und links zwei langgestreckte Flügelgebäude, für Konzert- und andere Säle bestimmt; die Rückseite des Ganzen, die Ankleidezimmer und den Malersaal, sowie die Räume zur Aufbewahrung des szenischen Materials umfassend, rechtseitig, fast in Quadratform; das Ganze vom schönsten Reichtum der Grundformen, aber durch die Gleichheit der Dekoration in eine imponierende Einheit zusammengefasst. Letzteres geschah durch eine umlaufende doppelte Arkadenreihe . . ."

Den Beschluss bildet ein lustiges Blatt, eine französische Wagner-Karikatur von Ch. Giraud.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

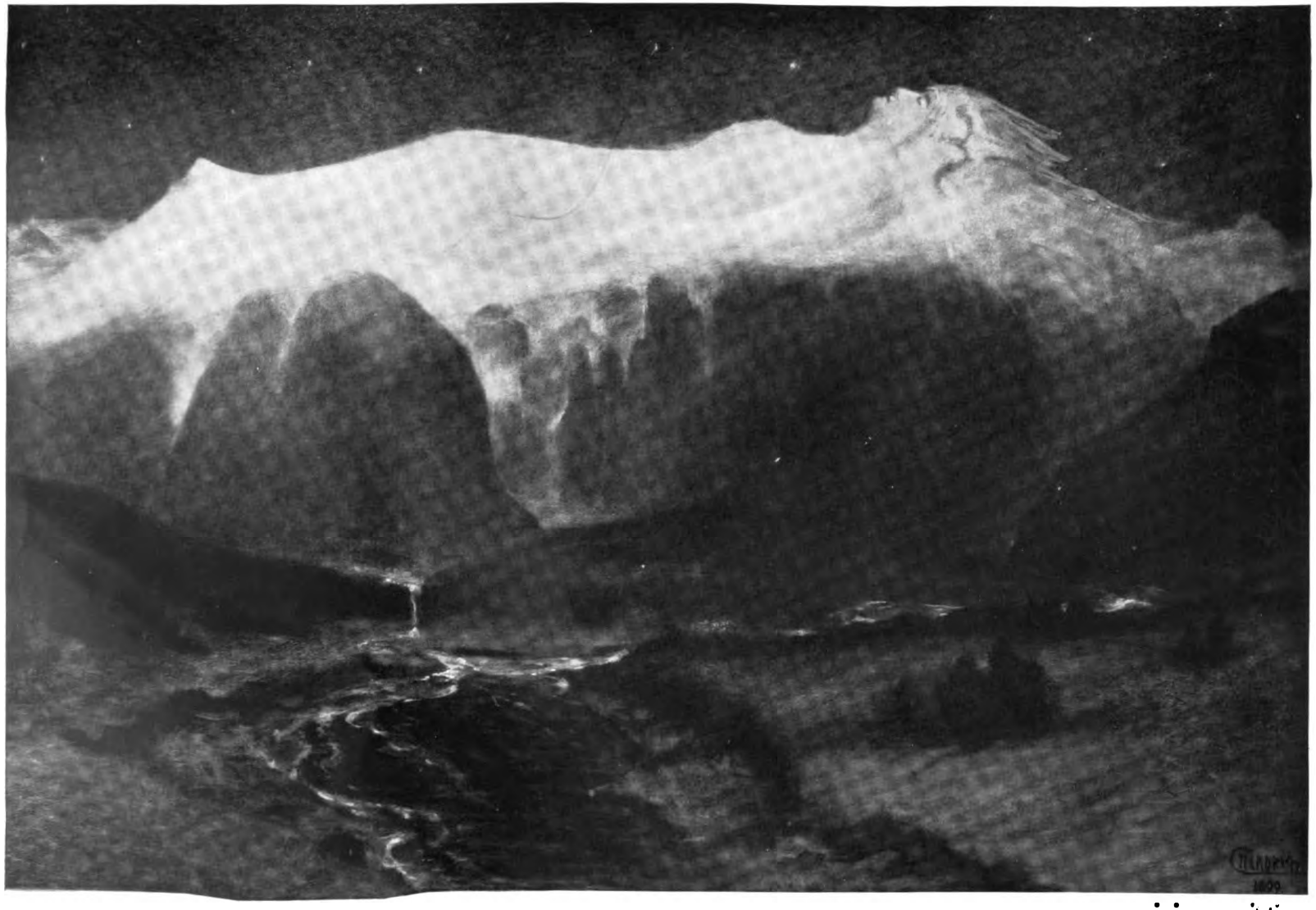
Digitized by Google



BÜSTE RICHARD WAGNERS VON LORENZ GEDON

Digitized by Google

Digitized by Google



DIE SCHLAFENDE BRÜNNHILDE

NACH DEM GEMÄLDE VON HERMANN HENDRICH

Verlag von Rud. Schuster, Berlin

Digitized by Google

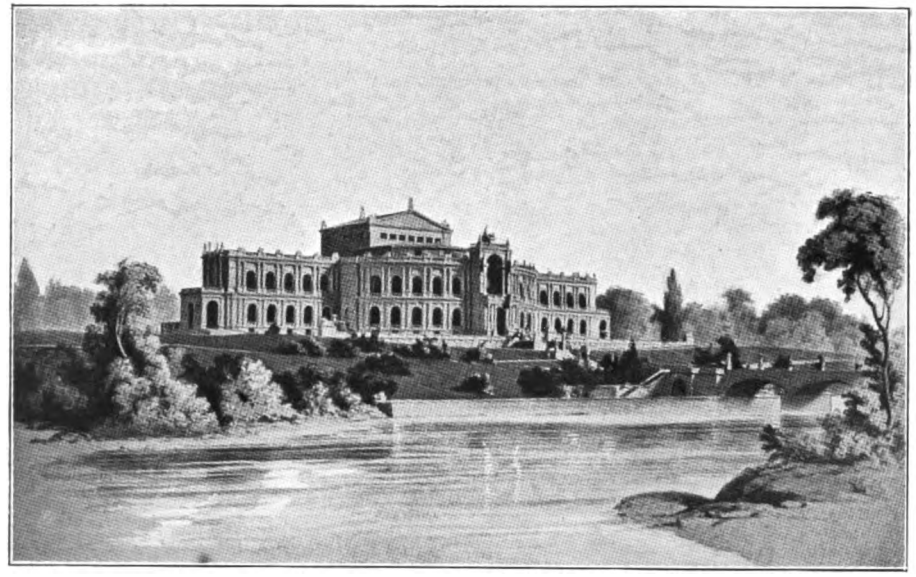
Digitized by Google



NACH DEM GEMÄLDE VON HERMANN HENDRICH

Digitized by Google

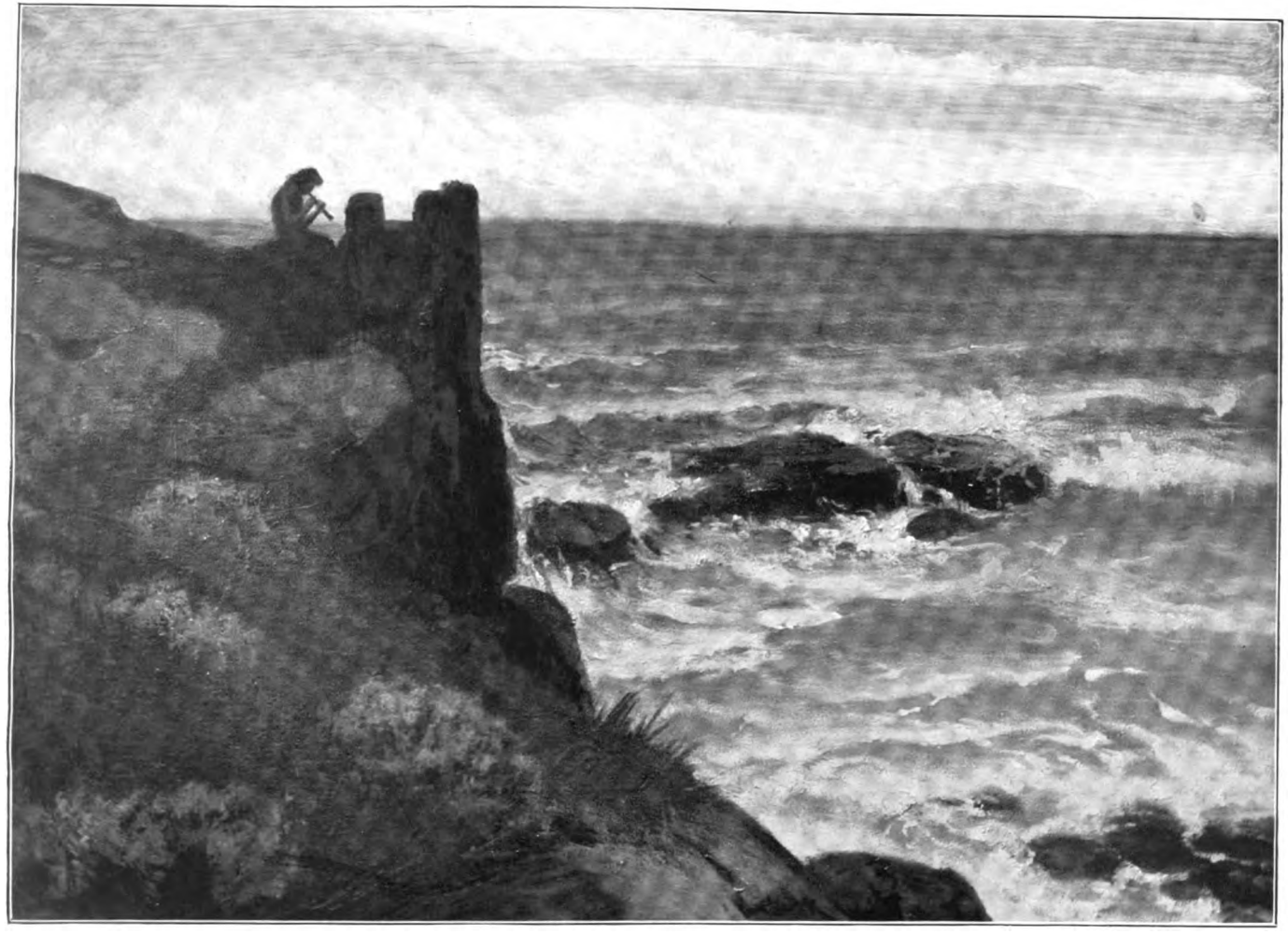
Digitized by Google



DAS PROJEKTIERTE MÜNCHENER WAGNER-FESTSPIELHAUS NACH GOTTFRIED SEMPERS ENTWURF

Digitized by Google

Digitized by Google



DIE TRAURIGE WEISE

NACH DEM GEMÄLDE VON HERMANN HENDRICH

Digitized by Google

Digitized by Google



Hebensperger & Co., Riga, phot.

WAGNERS WOHNHAUS IN RIGA 1838/9

Ill. 20

Digitized by Google

Digitized by Google



DIE RHEINTÖCHTER

NACH DEM GEMÄLDE VON HERMANN HENDRICH

Digitized by Google

M7qU

Digitized by Google



WAGNERS WOHNHAUS IN LONDON 1839

Ill. 20

Digitized by Google

Digitized by Google



RICHARD WAGNER

Die Musik
III. 20
UofM

Digitized by Google

Digitized by Google



MATHILDE WESENDONK

NACH DEM GEMÄLDE VON C. DORNER

Aus dem Kunstwart

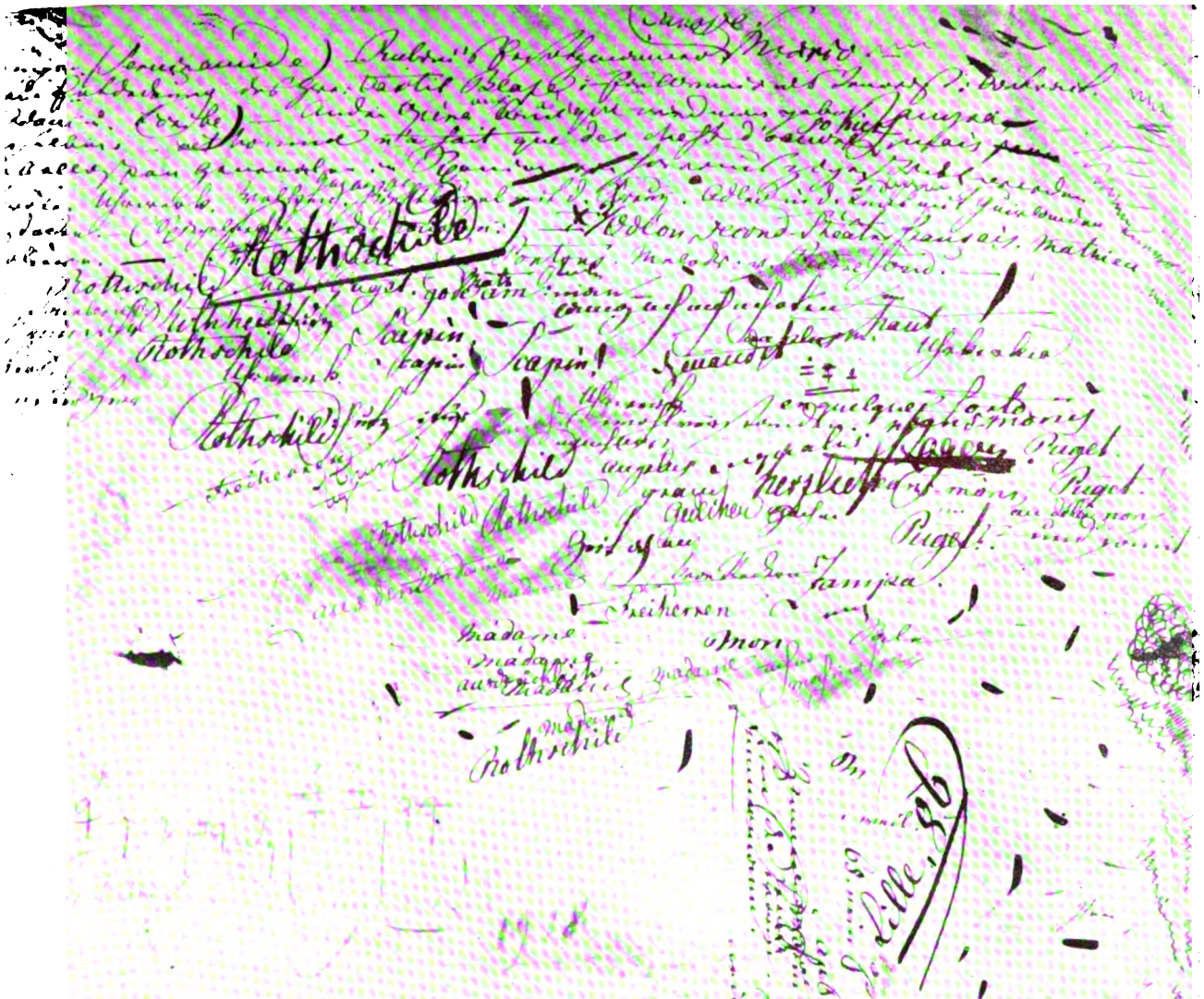
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

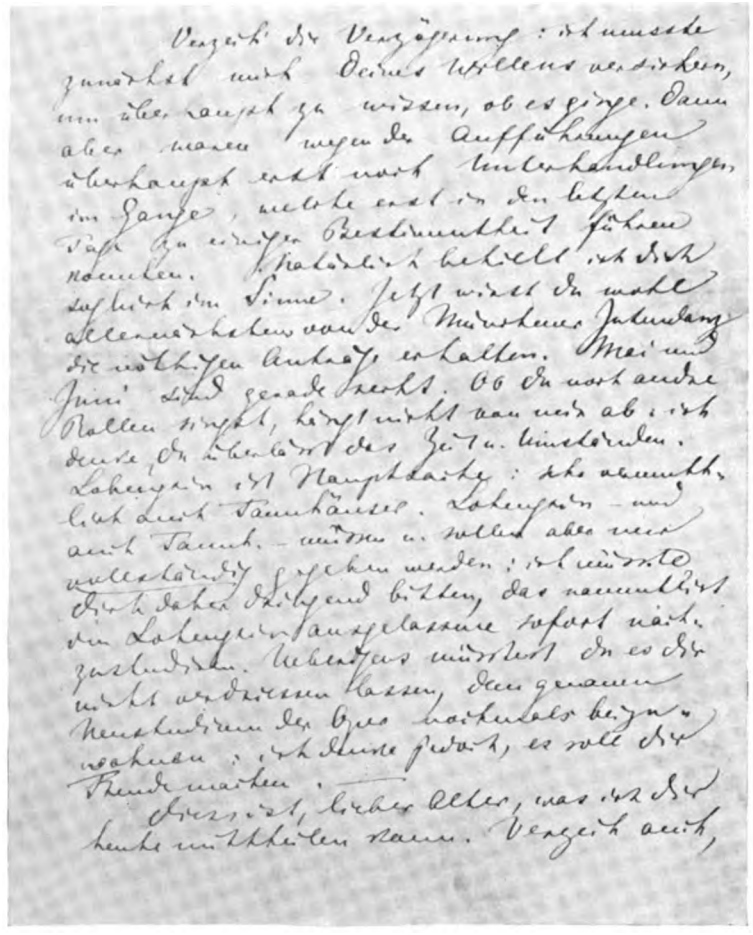


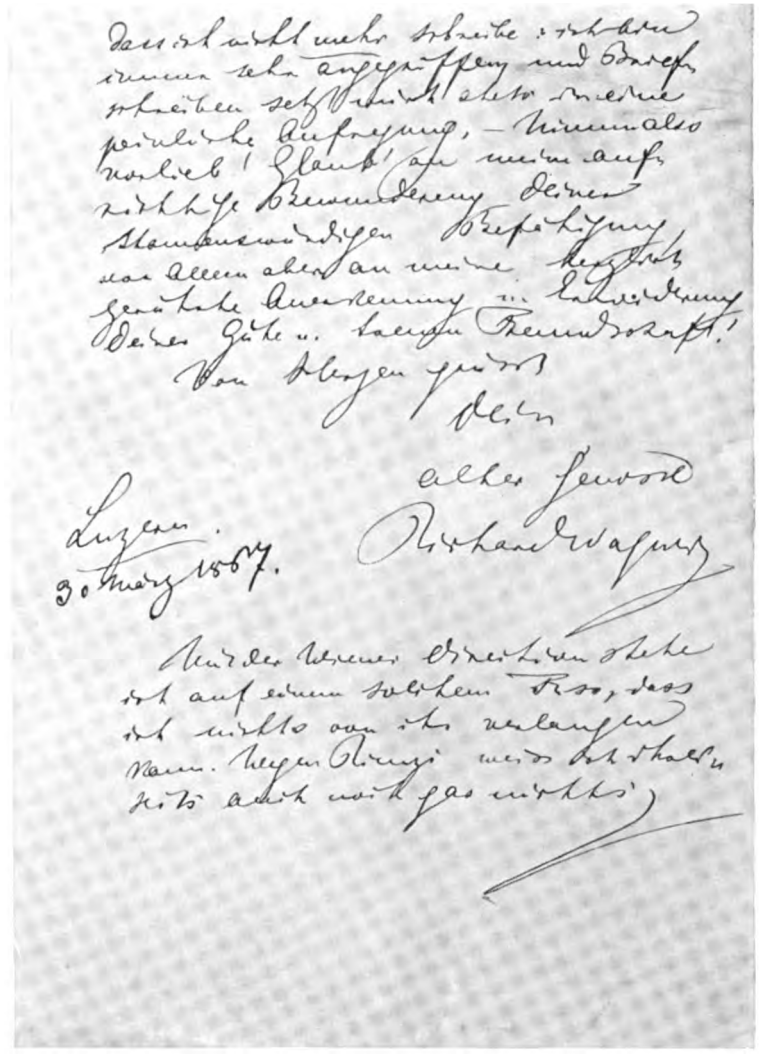
Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google





BRIEF RICHARD WAGNERS AN JOSEPH TICHATSCHEK

Digitized by Google

Digitized by Google



III. 20

EINE FRANZÖSISCHE WAGNER-KARIKATUR VON CH. GIRAUD

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK



Anton Bruckner (V. Symphonie)

III. JAHR 1903/1904 HEFT 21

Erstes Augustheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

Digitized by Google

INHALT

Paul Marsop
Vom Musiksaal der Zukunft. IV.

Hans von Wolzogen
Was hat Richard Wagner seinem Volke hinterlassen? (Schluss.)

Heinrich Bulthaupt
Ahasver (Zweiter und Dritter Akt).

Dr. Wilhelm Altmann
Zur Geschichte der Königlichen Preussischen Hofkapelle. (Schluss.)

Besprechungen (Bücher und Musikalien).

Revue der Revueen.

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Tageschronik, Totenschau).

Kritik (Oper und Konzert).

Anmerkungen zu unseren Beilagen.

Kunstbeilagen.

Musikbeilage.

Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

Digitized by Google

VOM MUSIKSAAL DER ZUKUNFT[1]

IV.

Von Paul Marsop-München

Philipp Wolfrum ist nicht der Mann danach, halbe Arbeit zu tun. Seitdem er die erklärten Reformfreunde und die, welche es noch werden müssen, zum ersten Male in die neue Heidelberger Stadthalle lud, hat er sein Werk wesentlich vervollkommnet. Das Problem, in einem Raum, der seinem baulichen Charakter und seiner dekorativen Ausstattung nach nichts weniger als einen „Musiksaal" darstellt, eine Anlage für verdecktes Orchester einzurichten, ist jetzt in akustischer Beziehung glänzend gelöst. Bisher war dort für Spieler und Instrumente nur der Platz verfügbar, den die vier beweglichen, beliebig hoch oder tief zu stellenden Podien boten; bei starker Besetzung, wie sie die Tonschöpfungen der neueren Zeit beanspruchen, musste ein Teil der Streicher auf dem Niveau des Saales, oberhalb des ersten der terrassenförmig abfallenden Podien, Unterkunft finden, musste daher der die Gesamtanlage gegen die vorderste Reihe der Hörer hin abschliessende Schallschirm in merklicher Ausbuchtung vorgerückt werden — was auch eine zweckmässige, geschmackvolle Aussenverkleidung dieser Schallwand so gut wie unmöglich machte. Wolfrum hat nun in entgegengesetzter Richtung, unterhalb der Orgelgalerie, im Anschluss an das bei terrassenförmiger Gruppierung am tiefsten stehende Podium durch Wegnahme überflüssigen Mauerwerks und Auswölbung noch einen ansehnlichen, ungefähr nischenartig sich ausrundenden Raum für Blechbläser und Schlagzeug gewonnen, so dass er von seinem Dirigentenpult aus fünf in Absätzen sich heruntersenkende Etagen zu beherrschen vermag. Es klingt jetzt ganz herrlich, wenn in der Heidelberger Stadthalle musiziert wird, mit alleiniger Ausnahme des Bayreuther Festspielhauses schöner als in irgendwelchem anderen deutschen Konzertsaal oder Theater. Die Trompeten, die bei den festlichen Aufführungen der „Dante-Symphonie" und von „Tod und Verklärung" im Oktober verflossenen Jahres zu stark gedämpft schienen, leuchteten diesmal in Friedrich Kloses grossangelegter Tondichtung „Das Leben ein Traum" gar hell auf, und entwickelten mit den Posaunen eine herrliche, wuchtvolle Fülle des Tones. Sitzt man auf dem Balkon, so

[1]) Vgl. meine früheren Ausführungen zum Thema in „Die Musik", II. 1 (erstes Oktoberheft), II. 17 (erstes Juniheft) und III. 4 (zweites Novemberheft).

Digitized by Google

scheint jetzt bei einschneidenden Akzenten die Grenze des Wünschenswerten erreicht. Das Gegenspiel und Ineinanderaufgehen der unterschiedlichen Orchesterfamilien ist nunmehr ein geradezu ideales, bei den zartesten wie bei den gewaltigsten Wirkungen. Schade, dass nicht auch diesmal eine der bekannteren neuzeitlichen Tonschöpfungen von Liszt, Strauss oder Schillings zur Wiedergabe gelangte, damit auch die Mitglieder und Gäste des Allgemeinen deutschen Musikvereins, die Wolfrums geniale Neuerungen erst kennen lernten, in der Lage gewesen wären, vergleichsweise festzustellen, wie sehr der Klangcharakter des Orchesters in der Heidelberger Einrichtung allen anderen an Adel und Idealität überlegen ist, ohne ihnen an Glanz und in imposanter Kraftentfaltung irgendwie nachzustehen. Beispielsweise sei noch angemerkt, dass weder im Wiener Musikvereinssaal, noch im Münchner Odeon, noch im neuen Leipziger Gewandhaus — wo doch überall fast stets Orchestertechniker ersten Ranges als Dirigenten tätig sind die seit Berlioz und Wagner für das Ganze wieder so wichtig gewordenen Harfen sich auch nur entfernt so gut mit dem Ensemble verschmelzen als jetzt im Heidelberger Saale.

Dadurch, dass in Ansehung der neugewonnenen „untersten Etage" der Schallschirm unmittelbar vor die absteigenden Podien gerückt werden konnte, war es nun auch möglich, die ganze Anlage gegen die Hörer zu gefälliger zu dekorieren. Die gesamte, die Mitte der einen Längsseite des Saales einnehmende „Musiknische" wird jetzt in der Höhe der das Orchester verbergenden Wand durch ein Dickicht von lebendem Grün abgeschlossen, in geschmackvoller Verteilung verschiedenartiger hochstämmiger Pflanzen. Auch auf den Chorgalerieen, die den „mystischen Abgrund" zu beiden Seiten umfassen, sind umfangreiche Bosketts ausgebildet worden. In Zukunft könnte vielleicht der den Teil des Chores, der unsichtbar in Funktion treten soll, verhüllende stumpfbraune Vorhang durch einen anderen ersetzt werden. Dieser wäre in einer angenehmeren Tönung zu halten, in sinnvoller Ornamentik zu stilisieren, und würde so dem Auge einen erfreulicheren Ruhepunkt bieten. Desgleichen sei angeregt, durch leichte, von der Decke sich herabsenkende Draperieen die blinkenden, den Hörer just bei verdunkeltem Saal irritierenden Orgelpfeifen zu verdecken; gegenwärtig spielen die Reflexe der Pultlampen des versenkten Orchesters auf ihnen. Vielleicht spendet einer der reichen, in und um Heidelberg ansässigen Engländer oder gar ein wohlhabender deutscher und von hellsichtigen Musikern beratener Kunstfreund die erforderlichen Gelder. Stünden diese bereit, so wäre zur Ausführung der Aufgabe füglich einer der leitenden Männer der heutigen kunstgewerblichen Bewegung, etwa Peter Behrens in Düsseldorf oder van der Velde in Weimar, zu berufen, der dann nicht nur der ganzen Musiknische eine einheitlich

Digitized by Google

dekorative Ausgestaltung verleihen, sondern mit Genehmigung der einsichtigen, fortschrittlich gesinnten und opferwilligen Heidelberger Stadtväter an den Wänden, an der Decke und den Galeriebrüstungen des Saales mancherlei zweckmässige Retuschen vornehmen könnte.

Niemand ist mehr als Wolfrum davon überzeugt, dass nach dieser Richtung hin noch Verschiedenes zu ergänzen und nachzubessern bleibt. Will man all dem völlig gerecht werden, was er bisher unter Überwindung ausserordentlicher, vor der Öffentlichkeit aus verschiedenen Gründen nicht zu erörternder Schwierigkeiten schuf, so hat man in Rechnung zu ziehen, dass ihm seither nur die allerbescheidensten Mittel zur Verfügung standen. Einige Kritiker — sie stammen natürlich aus der Gegend, wo man vom ersten Lebenstage an alles besser weiss als die übrige Menschheit — einige Stirnrunzler von Beruf also zeigten sich nichtsdestoweniger darüber ungehalten, dass am rebenreichen Neckarufer nicht über Nacht der ideale Musiksaal der Zukunft aus der Erde zu stampfen, dass das letzte Ziel nicht gleich beim ersten und zweiten Anlauf zu erreichen war. Diese wenigen typischen Ausnahmen jedoch abgerechnet, fand Wolfrum allseitig den verdienten, warmen und herzlichen Dank dafür, dass er zum Generalprogramm der diesjährigen festlichen Aufführungen des Allgemeinen deutschen Musikvereins eine überaus wertvolle Gabe beisteuerte. Männer, die weittragende reformatorische Gedanken tatkräftig, ja rücksichtslos in die Wirklichkeit umzusetzen vermögen: sie sollen in diesem Verein den Ton angeben.

Noch sei bemerkt, dass auch die ständigen, von Wolfrum geleiteten Winter-Abonnementskonzerte des Heidelberger Bachvereins regelmässig in Benutzung der unsichtbaren Orchesteranlage stattfinden. Lassen sich hingegen auswärtige Schaudirigenten in der Stadthalle sehen, so wird für sie die Schallwand, die der schöneren Hälfte der Konzertbesucher die Freude an ihren mimischen Künsten neidisch entzöge, bis auf einen Rest von einem halben Meter Höhe beseitigt, wie denn auch beim Erscheinen der Vielbewunderten sämtliche an der Saaldecke angebrachten elektrischen Prophetensonnen im denkbar hellsten Stärkegrad aufflammen.

Was während des verflossenen Winters ausserdem an Wichtigem und Interessanterem auf dem Gebiet der Konzertreform vor sich ging, darüber sei hier in knapp zusammenfassender Darstellung eine Übersicht gegeben.

Der Leser wird sich entsinnen, dass ich bereits einen Bericht über einen von Herrn Kapellmeister Weigmann auf der Szene des Nürnberger Stadttheaters angestellten, sehr bemerkenswerten Versuch brachte. Diesen Versuch erneuerte Weigmann in seinem diesjährigen „Karfreitags-Konzert", mit sachdienlichen Modifikationen, wie sie von ungefähr an dieser

Digitized by Google

Stelle vorgeschlagen worden waren. Der um die Sache des Fortschritts sehr verdiente Dirigent schreibt mir: „Für die heurige Karfreitagsaufführung liess Herr Direktor Reck auf der rechten wie auf der linken Seite der Bühne und ebenso rückwärts grosse Rahmengestelle placieren, die mit Holzplatten verkleidet wurden. Die Resonanz des Bühnenraumes gewann hierdurch ganz entschieden. Der Abschluss gegen das Publikum hin wurde nicht wie das letztemal durch einen Prospekt, sondern durch drei in der zweiten Gasse aufgehängte grünliche Schleier geschaffen — sie kommen sonst im „Rheingold“ zur Verwendung. Da diese aber das Orchester nicht völlig abzudecken vermochten, wurde in der ersten Gasse aus lebenden Pflanzen, Palmen und Lorbeerbäumen, eine Wand gebildet, die bis auf dreiviertel der Höhe der Bühnenöffnung anstieg und den Klang in keiner Weise beeinträchtigte. Das Orchester war nicht stufenartig, sondern in einer Ebene gesetzt, der Chor zwischen den unmittelbar hinter den Schleiern postierten Streichern und den rückwärts untergebrachten Bläsern in der gesamten Breite der Szene eingeschoben. Der Zuschauerraum blieb während der einzelnen Abteilungen des Konzertes dunkel; die Pflanzendekoration wurde halbhell grün beleuchtet. Das Arrangement bedeutet auch in akustischer Beziehung wiederum einen Fortschritt, so dass es, als gut bewährt, in seinen Grundzügen von uns beibehalten werden wird.“

Dieser anschaulichen Schilderung sei noch die Vortragsordnung beigefügt — als eines der sinnvollsten bisher aufgestellten Reformprogramme.

I. Vom Tode.

Equale No. 1 für 4 Posaunen	L. van Beethoven.
Choral: „Komm, süsser Tod“	J. S. Bach.
Litaney („Ruh'n in Frieden alle Seelen“)	F. Schubert.
Elegischer Gesang	L. van Beethoven.
Equale No. 2 für 4 Posaunen	L. van Beethoven.

II. Von Todestrotz und Leidenschaft.

Prometheus (Symphonische Dichtung)	F. Liszt.

III. Aussöhnung.

An die Musik	F. Schubert.
Jupiter-Symphonie	W. A. Mozart,

Im Konzertsaale des Schweriner Hoftheaters fand am 9. Januar eine Gedächtnisfeier für die beiden ehemaligen Mitglieder des Institutes, Herman Zumpe und Max Drude, statt. Zur Aufführung kamen Gesänge mit Orchester von Zumpe (Instrumentation von Max Schillings), das „Hexenlied“, und Anderes. Das Orchesterpodium war durch einen mattfarbigen, in leichte Falten gelegten Vorhang von dünnem Stoff abgeschlossen;

Digitized by Google

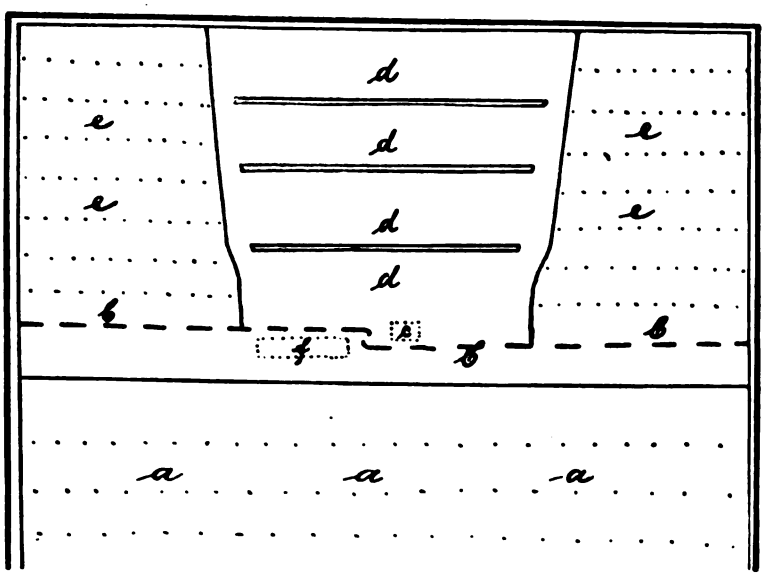
dieser nahm die ganze Breite des Saales ein und reichte bis zu zwei Drittel der Höhe des Raumes. Die Bläser sassen etwas höher als die Streicher. Der Solist stand vor dem Vorhang, scheinbar ohne jede Verbindung mit dem für die Hörer unsichtbaren Dirigenten. Dennoch klappte alles bis aufs Haar — ein Beweis mehr dafür, dass, wenn Kapellmeister und Sänger musikalisch sind — was doch in den überwiegenden Fällen zutrifft — der geistige Rapport sich auch durch eine die Beiden äusserlich trennende Schallwand oder Gardine vollzieht.[1]) Die Klangwirkung war hervorragend schön; der Vorhang wurde allseitig als vortrefflicher Ruhepunkt für das Auge empfunden. Der Saal hat fünf Kronleuchter; die Lampen der vier, die über dem Publikum hängen, wurden während der Vorträge gelöscht, so dass im Zuhörerraum ein wohltätiges Halbdunkel herrschte, die Züge des Sängers aber deutlich zu erkennen waren. Das gesamte, mit bestem Takt und feingeschultem dekorativen Sinn getroffene Arrangement rührte von Herrn Oberregisseur Hermann Gura her.

Professor Wilhelm Weber, dank dessen aufopferungsvoller Tätigkeit das Musikleben Augsburgs einen sehr beachtenswerten Aufschwung genommen hat, veranstaltete dort am sechsten Dezember vergangenen Jahres die Uraufführung von Enrico Bossi's „Verlorenem Paradies". Zahlreiche auswärtige Musiker und Kritiker waren erschienen, um das Werk des seinem Landsmanne Perosi in der Beherrschung kontrapunktischer Wissenschaft wie in der Behandlung des Orchesters beträchtlich überlegenen Maëstro kennen zu lernen und zugleich dem ersten Versuch beizuwohnen, den Weber an der Stätte seiner langjährigen fruchtbringenden Wirksamkeit mit der Verdeckung des Orchesters machte. Dieser Versuch glückte vollständig. Am Rande des Podiums waren Pfosten angebracht, die ein straff gespanntes grünes Tuch hielten, so dass sich eine abschliessende Wand von reichlich zwei Meter Höhe über dem Saalboden ergab. Davor eine dichte Hecke ineinander verschränkter grüner Pflanzen. Durch ein über diese Wand noch hinausragendes Boskett den Augen der Hörer verborgen, stand in ansehnlicher Höhe der Dirigent. Von seinem Pult aus senkten sich drei Podien staffelförmig bis zur Saalebene abwärts; auf dem obersten hatten die Violinisten ihren Platz, tief unten die Blechbläser und das Schlagzeug. Die Solisten sassen sichtbar vor der Schallwand, die, ungefähr in der Mitte, eine kaum merkliche Lücke hatte, damit jene Sänger nötigenfalls ein vom Dirigenten gegebenes Zeichen sehen konnten. Rechts und links vom Orchester stiegen Terrassen für den sichtbaren Chor an, der die hinteren Saalecken vollständig ausfüllte.

Das Arrangement nahm sich also folgendermassen aus:

[1]) Über den geistigen Rapport zwischen dem Publikum und dem Dirigenten des unsichtbaren Orchesters cf. „Die Musik" 1903 II. 17 (erstes Juniheft.)

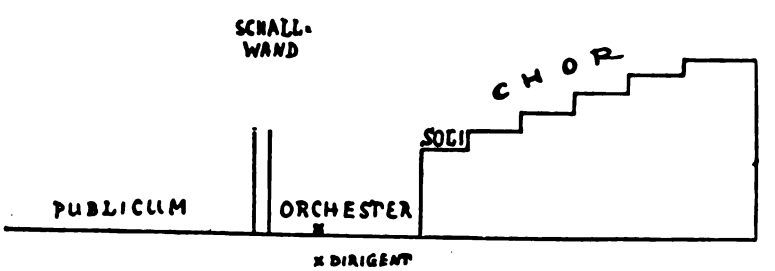
Digitized by Google



a) Zuhörerraum.
b) Schallwand.
c) Dirigent.
d) Von der Schallwand aus sich abwärts senkende Orchesterterrassen.
e) Vom Podium aus aufsteigende Chorterrassen.
f) Gesangssolisten.

Drei Kronleuchter. Die Lichter der beiden über dem Zuhörerraum befindlichen wurden mit Beginn der Aufführung gelöscht, die des dritten, über dem Orchester hängenden, durch eine schirmartige Vorrichtung von grüner Halbseide gegen das Publikum zu abgeblendet.

Gleichfalls zu Anfang Dezember ging auch Hofrat Dr. Kliebert im Schrannensaal zu Würzburg ans Werk. Es wurde Wolfrums „Weihnachtsmysterium" aufgeführt. Das Orchester auf dem Saalboden, gegen die Hörer zu durch eine 1,50 m hohe, mit weissblauen Draperieen verkleidete Schallwand verdeckt. Soli und Chor sichtbar, der letztere in fünf Terrassen ansteigend. Also derart:



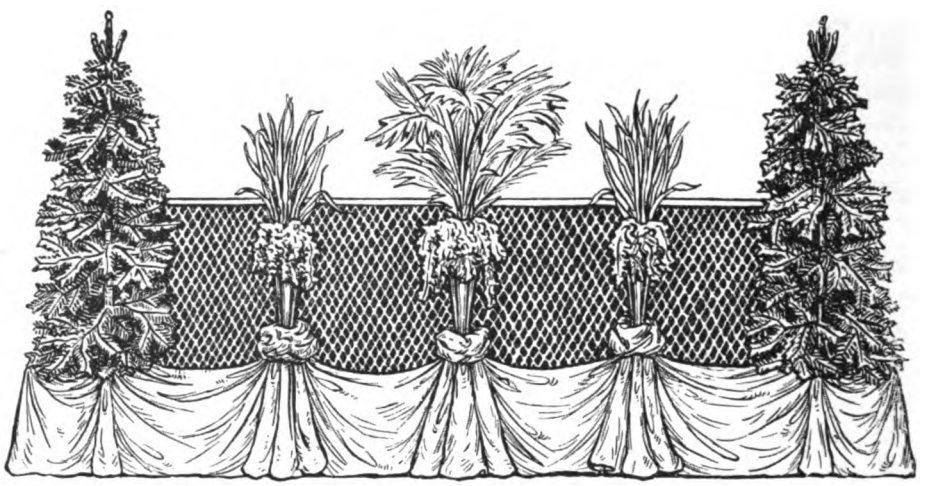
Digitized by Google

Das siebenstimmige „Vaterunser" aus Liszts „Christus" wurde in einem Winterkonzert des Znaimer Musikvereins von einem für die Hörer unsichtbaren Chor bei verdunkeltem Saal vorgetragen. (Leitung: Herr Direktor Fiby.) Die Wirkung rühmte man als bedeutend. Mitteilungen über die Art der Aufstellung der Sänger und über das äussere Arrangement erhielt ich nicht.

Für das grosse Pfitzner-Konzert, das am 9. April d. J. im Essener Stadttheater durch die dortige ungemein rührige „Musikalische Gesellschaft" veranstaltet wurde und glänzenden Erfolg hatte, war ebenfalls eine Verdeckung des auf der Szene zu postierenden Orchesters in Aussicht genommen. Indessen musste man, der ungemein beschränkten Verhältnisse der Bühne halber, davon abstehen. Hingegen verdunkelte man das Zuschauerhaus. Ich halte es für bedenklich, die Beleuchtung im Auditorium abzustellen, ohne den Musikapparat unsichtbar zu machen, da ein im hellen Schein liegender Musikapparat, von einem ziemlich verfinsterten Raume aus ins Auge gefasst, erst recht zum „Schauobjekt" wird — was wir Reformparteiler doch vor allem vermieden wissen wollen. Immerhin erwies es sich einer Verinnerlichung der Wirkung günstig, dass die Hörer während der Gesangsvorträge die Dichtung zu lesen verhindert waren. Mein werter Kollege Hehemann schreibt mir darüber: „Der Genuss besteht bekanntlich für viele Leute darin, dass sie während der Aufführung mit peinlicher Gewissenhaftigkeit den Text nachbuchstabieren, statt sich mit ihm vorher bekannt zu machen und dann das Kunstwerk ohne Ablenkung zu geniessen. Unser Versuch zeigte, dass es auch so vorzüglich geht. Um es den Hörern zu ermöglichen, sich mit dem Text ausreichend vertraut zu machen, gaben wir unser, wie stets mit einem einführenden Aufsatz versehenes Programm schon einige Tage vor dem Konzert heraus . . ."

Auch über dankenswerte Reformversuche, die seitens der Mitglieder von Streichquartett-Genossenschaften sowie von Klavierspielern und Konzertsängern unternommen wurden, wäre nicht weniges Sachdienliche mitzuteilen. Für diesmal muss ich mich darauf beschränken, zweier solcher Veranstaltungen Erwähnung zu tun. Der als denkender Künstler sich allgemeiner Anerkennung erfreuende Pianist Felix Odenwald gab, mit Unterstützung der Sängerin Frl. Eva Uhlmann im Kaisersaale des Bremer Künstlerhauses ein Konzert, bei dem die beiden Mitwirkenden den Zuhörern völlig verdeckt blieben. Das Podium war derart verkleidet, dass sich über einem niedrigen, mit bordeauxrotem Stoff bespannten Unterbau (ca. 60 cm hoch) füllige Efeuwände (ca. 1,70 m hoch) erhoben, die sich durch Palmen und zypressenartige Gewächse gegliedert zeigten. Hier die Skizze:

Digitized by Google



Über dem Sitz des Spielers hing eine kleine elektrische Lampe, mit undurchsichtigem Papier derart umhüllt, dass sie nur auf die Notenblätter und die Klaviatur Licht warf. Im Saal brannten während der Vorträge an der dem Podium gegenüberliegenden Wand nur zwei sechskerzige, durch kleine Schirme noch abgedämpfte Glühlampen, die in genügendem Masse Helligkeit verbreiteten. Die Verdunkelung wurde in Abstufungen ausgeführt. Bravo!

Nicht einverstanden kann ich mich damit erklären, dass der als feinsinniger Künstler und sehr begabter Partiturspieler hochgeschätzte Alexander Dillmann bei seinen Vorträgen durch Anwendung farbiger Glühlampen den Münchner Odeonssaal in ein purpurnes Dämmer taucht. Wenn man auf diesem Wege weiter schritte, könnte man dazu gelangen, den Zuhörerraum auf jedes Tonstück andersartig koloristisch abzustimmen — etwa für eine Wiedergabe Mozartscher Kompositionen auf Hellgrün oder Lichtblau, für die Interpretierung der „Appassionata“ auf ein tiefes Dunkelbraun mit gelegentlich aufzuckenden Magnesium-Blitzlichtern. Nein, nein! Alles, was nur entfernt an Spielerei streift, muss strengstens vermieden werden. Just weil uns eine ernste, strenge, grosszügige Reform Herzenssache ist, haben wir anfechtbare Experimente energisch zurückzuweisen. Wie wir uns denn auch mit aller Entschiedenheit dagegen verwahren, dass die zumeist minderjährigen Witzlinge der Wiener und Berliner Caféhaus-Kritik unsere auf eine ideale Kunstpflege abzielenden, und somit auf Unterdrückung jeden Modeunfugs und jeder Fexerei gehenden Bestrebungen in dreister, lügnerischer Entstellung der Tatsachen mit den Phantastereien und Abgeschmacktheiten jener privilegierten Dekadenten zusammenwerfen,

Digitized by Google

die Strophenliedchen im Rokoko-Kostüm singen lassen, im Konzertsaal verschiedenartige Parfüms zerstäuben, und ähnlichen, gar nicht scharf genug zu verurteilenden Unfug treiben. Jenen pointenhaschenden Feuilletonisten aber, die mit unverhülltem Zynismus bekennen, dass ihnen Beethoven doch nicht den rechten Genuss gewähre, wenn sie nicht während der Vorträge mit „schönen", aufgeputzten und dekolletierten Weibern zu liebäugeln Gelegenheit haben: ihnen sei unmassgeblich empfohlen, unsere Klassiker wie die ernsten Künstler der Gegenwart fürder nicht zu behelligen, und sich dauernd in den grossstädtischen Nachtlokalen niederzulassen, wo sie ihre Schaulust an Perversem genugsam ersättigen und ja auch Musik hören können. Hier werden sie den Stoff finden, auf den sie die Eigenart ihres Talentes und ihrer seelischen Bedürfnisse hinweisen. Zudem empfindet es auch der minder musikalische Kunstfreund bereis heute als unziemlich, wenn man über Johann Sebastian Bach Feuilletons schreibt.

Fragt man: wie steht es um unsere Reformbewegung? so ist zu antworten: sie macht weit schnellere Fortschritte, als es die voraussetzten, die wissen, wie schwer sich gegen schlechte Instinkte und Frivolität, gegen den geschlossenen Ring der einflussreichen Musikagenten, der geborenen, unversöhnlichen Feinde aller idealistisch Wirkenden, und gegen alteingewurzelte Gewohnheiten ankämpfen lässt. Vielerorten trat man aus dem Stadium der theoretischen Erwägungen in das fruchtbringendere praktischer Versuche ein. Fast muss es wundernehmen, dass der Gedanke, im Konzertsaal zum mindesten das Orchester zu verdecken, sich rascher allgemein Bahn bricht, als der erheblich leichter zu verwirklichende: während der Vorträge im Zuhörerraum eine mässige Verdunkelung eintreten zu lassen — das „mässige" hab ich stets wieder zu betonen, da ein gleich starker Grad der Lichtabdämpfung, wie er im Bayreuther Festspielhause und im Münchner Prinzregenten-Theater mit Rücksicht auf die durch das dramatische Kunstwerk geforderte, geschlossene Bildwirkung der Szene bedingt wird, dem andersartigen ästhetischen Genuss im Konzertsaal nicht frommen kann. Über diesen Punkt, über die gegen die Verdunkelung an sich erhobenen Einwände, sowie über die schwierige Frage der Aufstellung der Solisten bei Aufführungen mit unsichtbarem Orchester wird das nächste Mal an dieser Stelle des Eingehenden zu reden sein.

Inzwischen sei allen Gesinnungsgenossen nahegelegt, über der unseren Anschauungen entsprechenden Einrichtung annehmbarer Provisorien in den zurzeit vorhandenen Konzerträumen den in unserem Sinne ad hoc zu erbauenden Musiksaal nicht zu vergessen. Man braucht

Digitized by Google

keineswegs tief in den Beutel zu greifen, wenn man es praktisch anfängt, wenn man auf die erheuchelte Monumentalität schlecht nachgegipster Renaissancefassaden und auf den überflüssigen, zweckwidrigen Ausstattungskram verzichtet. So gut, wie die Behörden die Benutzung des Fachwerkbaus der Bonner Beethovenhalle gestatten, werden sie auch die Pläne für einen in Fachwerk auszuführenden echten und rechten Musiksaal mit verdeckter Orchesteranlage genehmigen. Werden die notwendigen zahlreichen breiten Ausgänge und kurzen Treppen geschaffen — Saal und Vorräume nur ein Geringes über dem Niveau der Strasse —, wird für einen zuverlässigen Überwachungsdienst Sorge getragen, so kann das Publikum in den Fällen einer Panik oder Feuersgefahr aus einem Fachwerkhause eben so rasch auf die Strasse gelangen wie aus einem Steinbau.[1]) Und wenn alle Architekten der Welt sich miteinander verbündeten, vermöchten sie im letzteren keine auch nur annähernd so vortreffliche Akustik zu erzielen als im ersteren. Wie wär's, wenn man bei Gelegenheit der zu München, Dresden, Düsseldorf in Aussicht genommenen kunstgewerblichen Ausstellungen die Idee wieder aufnehmen wollte, die 1902 zu Darmstadt mit bester Absicht, doch in der Ausgestaltung eines nicht sehr glücklich geratenen Grundrisses zuerst verwirklicht wurde: gewissermassen das Modell eines Reform-Konzertsaals in grösserem Massstabe auszuführen, und, unter Darbietung geeigneter musikalischer Vorträge, die weiteren kunstfreundlichen Kreise mit dem neuen Typ einmal vertraut zu machen?

[1]) Vgl. meinen Aufsatz im „Tag": „Der Schutz des Theaterpublikums und das Deutsche Spielhaus", 1904, No. 239.



Digitized by Google

WAS HAT RICHARD WAGNER SEINEM VOLKE HINTERLASSEN?

von Hans von Wolzogen-Bayreuth

Schluss

Was ist aber das Werk Richard Wagners? Dass es nicht nur Opera sind — meine man damit nun „Opern“ oder „Werke“ — habe ich schon vorausgeschickt. Damit war aber gleich etwas gesagt, was am schwersten verstanden wird: nämlich, dass es auch nicht Theater-Aufführungen sind. „Gar nichts liegt mir daran, dass man meine Werke gibt,“ sagte Wagner; „sondern, dass man sie so gibt, wie ich sie mir gedacht habe,“ fügt er hinzu. Da fragt sich's also: wie hat er sie sich gedacht? Zunächst als Dramen. Das hatten alle schönen Theateraufführungen bisher noch nicht erkennen lassen, so wenig, dass selbst nachwagnerische Komposition, welche die Bühne erstrebte, zwar wagnerisch zu klingen bemüht war, aber doch immer noch im Opernhaften stecken blieb, selbst wenn sowohl Melodie wie Chöre ängstlich vermieden wurden, und die Texte im Stabreim verfasst waren! — Die Bayreuther Aufführungen erregten so grosses Erstaunen, nicht weil sie etwa als „besser“, „musterhafter“ als andere empfunden wurden, sondern, weil man in ihnen „Dramen“ erlebte, die man noch nicht kannte. Da wollte man zunächst vom „Tannhäuser“ gar nichts wissen, weil er nicht mehr die alte liebe Oper von Hause zu sein schien; aber nachher sagten die meisten, sie möchten ihn nun gar nicht mehr anders sehen als in Bayreuth — obwohl sie auf dies Wiedersehen seit 1894 zehn Jahre zu warten hatten. So ging es mit dem „Lohengrin“, so vor allem mit dem „Holländer“. Die Opern waren Dramen geworden — nein: Dramen waren sie, weil sie das waren, was Wagner sich gedacht hatte.

Aber wer Dramen schreibt, denkt doch dabei sicherlich an das Theater. Immer hat Wagner an das Theater gedacht. Jedoch — an welches Theater? An das Operntheater, welches seine Werke zu seinem steten Zorn so gab, wie er sie nicht gedacht hatte? Gewiss nicht! Und zwar wiederum nicht um seiner Werke willen, sondern aus dem Geiste

Digitized by Google

und Bedürfnisse der dramatischen Kunst überhaupt dachte er an ein ganz anderes Theater. An das Theater, wie es sein sollte. Also ein Ideal. Aber Wagners Eigentümlichkeit ist es immer gewesen, Ideale verwirklichen zu wollen, und sein Wille war so stark, dass es ihm sogar gelang, Ideale zu verwirklichen. Die Idealisierung des Theaters bedeutete für ihn nicht nur eine Aufbesserung der bestehenden Theaterinstitution in künstlerischem Sinne, eine Art von Nobilitierung der Bühne. Wer mit ihm denken will, muss ganz anders denken, muss die herrschenden Begriffe vom Theater ganz umdenken lernen. Es handelt sich bei Wagner gar nicht um überall, in jeder Stadt, vor jedem Publikum aufgeschlagene Bühnen, die einerseits für die Verbreitung von Werken der Dichter und Musiker, ganz ebenso wie aller gewöhnlichen Stückschreiber, zu sorgen haben, andererseits dem Publikum möglichst alltäglich eine wechselnde Unterhaltung, bald leichter, bald ernster Art, aber immer doch Unterhaltung, Erholung, oder — wenn es hoch kommt — Erregung, selbst bis zur Erschütterung verschaffen sollen, dies aber stets inmitten des Alltagslebens und mit dem Anspruch: eine Kunstinstitution für jedermann und ein Erwerbszweig für die Unternehmer zu sein. Solchem Theater, das übrigens ja recht gut sein kann, von den besten Intentionen geleitet, mit den schönsten Mitteln versehen und voller Verdienste für die Bekanntgebung geistiger Schätze an die Öffentlichkeit — nur eben keine neue Institution, in neuer Stellung zum Publikum, keine neue Kunst —: solchem Theater seine Werke anvertrauen, heisst nach Wagners Empfindung und Erfahrung für jeden echten und ernsten Künstler doch immer eine Entäusserung, eine Lostrennung, ein Abschiednehmen von dem Werke. Er gibt es einer Sphäre, die jedenfalls nicht mehr die Sphäre ist, in welcher reine Kunst entsteht. Nun aber gehört zur Vollendung des dramatischen Kunstwerkes unbedingt die Aufführung, ebensogut, wie für die Vollendung eines Bildes — nicht etwa nur das Aufhängen in einer Galerie, sondern die Ausführung in Farben, oder für die Vollendung eines Gebäudes der Bau selbst gehört. Das Drama will nicht nur Gedanke, es will Leben sein. Das vollendete Leben hat es erst auf der Bühne. Ist nun die Bühne so ganz anderer Art als die Seele des Künstlers, eine ihm im Grunde fremde Welt, eine Sache nicht für die Kunst, sondern für das Publikum: so gerät in das Kunstwerk selbst ein Riss, sein Leben zerfällt in zwei ganz verschiedene Teile. Es beginnt ideal, um trivial zu enden. Denn es ist gar nicht für das Theaterpublikum, nicht für „jedermann", der seinen Taler oder seinen Gulden zahlt, geschaffen worden. Ein gewaltiges Müssen hat es geschaffen, und nun soll es dahingegeben werden, zur Vollendung seines Daseins, — „auf gut Glück"! Das Kind der intimsten Notwendigkeit wird zu einem Sklaven des öffentlichen Zufalls. —

Digitized by Google

„Warum," fragte Wagner in seiner Jugend schon, in seiner Pariser Not- und Hungerszeit: „Warum verlassen die mit dem Feuer göttlicher Eingebung begnadeten Sterblichen ihr Heiligtum und rennen atemlos durch die kotigen Strassen der Hauptstadt, suchen eifrigst gelangweilte, stumpfe Menschen auf, um ihnen mit Gewalt ein unsägliches Glück aufzuopfern? Welche Kunstgriffe und Anschläge müssen sie, einen guten Teil ihres Lebens, in das Werk setzen, um der Menge zu Gehör zu bringen, was sie nicht verstehen kann? Ja, sagt man, es sei die Pflicht des Genies, der Menschheit zu Gefallen zu leben. Wer sie ihm auferlegt hat, mag Gott wissen; nur findet es sich, dass diese Pflicht ihm nie zum Bewusstsein kommt, und am allerwenigsten dann, wenn das Genie eben in seiner eigensten Funktion des Schaffens begriffen ist." Und am Ende seiner Laufbahn, als der Komponist des „Holländer" zum Meister des „Parsifal" geworden war, also volle 40 Jahre später, schrieb derselbe Künstler im selben Sinne: „Unmöglich kann etwas wirklich gut sein, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet ist". „Fraget den Autor, ob er sein Werk als ihm noch angehörig betrachtet, wenn es auf die Wege sich verliert, auf welchen nur das Mittelmässige angetroffen wird, und zwar das Mittelmässige, welches sich für das Gute gibt." „Die Werkstätte des wahrhaft Guten in der Kunst liegt fern vom eigentlichen Publikum ab. Hier musste die Kunst des Schaffens ein Geheimnis bleiben, ein Geheimnis vielleicht für den Schöpfer selber." Um aber dies Geheimnis doch wiederum kundzutun, das in ein Drama gefasste Geheimnis auf einer Bühne kundzutun, — „diesen unendlich wichtigen Prozess" — der Künstler nennt ihn für sich „den einzig erlösenden" — [— „Die Erlösung des Künstlers ist erreicht — Vergessenheit! Vergessen seiner Person!" —], diesen Prozess dem Wirken des Zufalls zu entziehen, gab mir den Gedanken der Bühnenfestspiele in Bayreuth ein."

Man sieht, wie diese gemeint waren. Nicht als eine Stätte für gute, bessere, oder selbst beste Aufführungen besonders schwer aufführbarer Sachen, sondern als ein Asyl, eine Bergestatt für die Kunst, wie sie sein soll, vor dem Theater, wie es sein muss. Nichts ist daher unrichtiger und ungerechter, als wenn man dieser Schöpfung gegenüber auf die triviale Forderung sich berufen zu dürfen meint: „Die Kunst gehört dem Volk" — „der Menschheit", — „der Welt". Diese hochtönenden Worte bedeuten hier doch nur: dem „Theaterpublikum", und zwar diesem und jenem Publikum, dieses und jenes Operntheaters. Es ist gewiss schön und gut, wenn auf diese Weise, da es keine andere gibt, ein gutes und grosses Werk sich „verbreitet" d. h. soweit als dieses Werk dabei wirklich zutage kommt, und soweit es zufällig unter der bunten Masse von Un-, Halb- und Missverstehenden, wie sie in solchem Theater zusammenströmt,

Digitized by Google

doch immer auf einige Seelen treffen mag, die es wirklich verstehen, denen es etwas gibt, die es wenigstens mit der Zeit, wenn sie es öfter sehen können, verstehen lernen und sich etwas Dauerndes davon fürs Leben gewinnen. Aber die Verbreitung der Kunst als solche ist eben gar nicht Wagners Absicht gewesen. Was er gewollt, war ausdrücklich die Isolierung der Kunst. Wen dieser Begriff, so schroff aufgestellt, erschreckt, der tröste sich doch damit, dass auch der Tannhäuser und der Lohengrin, als sie zuerst auftraten, obwohl in ihrer Absonderlichkeit schon gemildert durch das Medium der „Oper", wahrlich einen nicht geringern „Schrecken" erregt haben. Allmählich, wie bei diesen Werken, hat man sich auch vor Bayreuth den Schrecken abgewöhnt, und mehr und mehr gefunden, dass die Isolierung doch etwas Gutes habe, wie die einst so fürchterliche unendliche Melodie und die so erschrecklichen Leitmotive in den Werken. Nur gehört noch mehr Bewusstsein zu der richtigen Auffassung der Isolierung des Theaters, als wie zu der des Idealismus der Werke. Man muss zum mindesten soviel von und mit Wagner wissen: dass die ideale Kunst an sich schon als eine Fremde, eine Einsiedlerin in diese Welt geboren wird. Dass alle grossen Meister unter dem Missverhältnis zwischen Kunst und Welt schwer gelitten haben — was uns aber nicht eine Lehre sein soll, eine bequeme Regel daraus zu machen, sondern es als eine Tragik zu empfinden, deren Wunden eine Heilung zu wünschen ist. Dass die Kunst wohl der Welt eingeschmeichelt, eingeschmuggelt werden kann, wenn sie von ihrem strengen Ernst etwas daran gibt, wenn sie zulässt, dass sie als ein Spiel behandelt werde; dass sie dabei aber auch ein bestes Teil ihres Wesens, ihre volle ideale Kraft und Wirkung einbüsst. Dass wohl eine grössere Menge von Menschen auf diese Weise die Kunst — nicht eigentlich kennen lernt, aber doch kennen zu lernen glaubt, allein eben nicht diejenige Kunst, wie sie der Künstler gedacht, sondern ein Kompromiss, eine Nachbildung, gewiss nicht das Original. Denn dazu gehört nun einmal, in diesem Falle, nach dem Sinn und Willen des Künstlers, das ideale Theater, ganz mit gleicher Notwendigkeit wie die Instrumentation der Partitur oder die Darstellung des Dramas überhaupt.

„Müssen wir uns für zu schwach halten," schreibt Wagner, „an dem Bestehen des Theaters rütteln zu wollen, so haben wir hingegen, wenn uns die Entfaltung des deutschen Geistes in seiner Eigentümlichkeit auch auf diesem, den öffentlichen Geist ganz unvergleichlich mächtig beeinflussenden Kunstgebiet am Herzen liegt, eine ganz neue, von der Wirksamkeit jenes Theaters so weit als möglich abliegende Institution ins Auge zu fassen." An dieser Stätte würden dann noch ganz andere Wirkungen und Erlebnisse möglich und wirklich werden, als bisher in den besten Einzelfällen beim Theaterpublikum. Dort würden eben alle die zu-

Digitized by Google

sammenkommen, die im Wagnerischen Sinne „die Sache um ihrer selbst willen“ treiben, also auch die Kunst um ihrer selbst willen aufsuchen. Sie würden auch mehr davon mit forttragen als die köstlichen Eindrücke eines schönen Abends: eine tiefe Erkräftigung ihres Idealismus, die künstlerische also zur moralischen Wirkung vertieft, wie es schon ein moralischer Grund war, aus dem sie hervorging, der Grund eines unbedingt reinen Verhältnisses zwischen Kunst und Publikum. Davon sagte Wagner nach den ersten Festspielen: „Viele mir Gewogene sind der Meinung, es sei providentiell, dass mein Bühnenfestspiel jetzt gezwungenermassen sich über die Welt zerstreue, denn dadurch sei ihm diejenige Popularität gesichert, welche ihm bei seinen vereinsamten Aufführungen im Bayreuther Festspielhaus notwendig vorenthalten sein würde.“ Diese Ansicht bezeichnet er aber als irrig; denn „was durch diese Theater gegenwärtig zu einem Eigentum ihrer Abonnenten geworden ist, kann mir noch nicht als volkstümlich, will sagen: dem Volke eigentümlich gelten: erst die höchste Reinheit im Verkehr eines Kunstwerks mit seinem Publikum kann die nötige Grundlage zu seiner edlen Popularität bilden.“ Und dazu halte man die Worte an Fr. Feustel vom Beginne des Baues: „Gewiss ersehe ich, dass es rings um uns wächst und sich regt; und ich, der ich so ungemessene Geduld habe, kann auch jetzt noch nichts mehr wünschen, als dass man uns Zeit gibt, und nicht hetzt. Alles geschieht gewiss, es gedeiht und reift: nur rein muss alles gehalten werden.“ Dies sprach kein anderer Geist als der, welcher schon in den Schriften aus der sogenannten Revolutionszeit sich äusserte: „Die wahre Kunst ist die höchste Freiheit, und nur die höchste Freiheit kann sie aus sich kund geben, kein Befehl, keine Verordnung, kurz, kein ausserkünstlerischer Zweck kann sie entstehen lassen.“ Reinheit und Freiheit, so lautet der Wahrspruch des Künstlers, den er uns aus dem Zeitraum eines Menschenalters zuruft. Doch auch dies Wort Wagners muss hier gehört werden: „Das Theater aber besteht nach wie vor, leistet ziemlich dasselbe, was irgend sonst und je von dergleichen Anstalten geleistet worden ist. Alles ist in Ordnung, und niemand fällt es ein, dass in diesem so darangegebenen Institut der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung liegt, dass kein anderer Kunstzweig je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist.“ „Bedingung hierfür,“ schrieb er zu gleicher Zeit, „ist die Ausserordentlichkeit in allem und jedem,“ und später: „Wir müssten die Kraft haben uns andere Gewohnheiten anzubilden. Nur ein sehr ernstliches, durch grosse Geduld und Ausdauer gekräftigtes Bemühen kann aber solche Gewohnheiten unter uns zu einem wirklichen Nerv des Lebens ausbilden.

Digitized by Google

Aus einem starken inneren Müssen kann uns einzig die Notwendigkeit zum Handeln erwachsen; ohne solche Notwendigkeit kann aber nichts Edles und Wahres begründet werden."

So ward Bayreuth begründet. — Indem Wagner also diese „ausserordentliche" Kunststätte, welche die Ausbildung der „anderen Gewohnheiten" erstrebte, in die „schöne Einöde" setzte, „fern vom Qualm und Industriepestgeruch unserer städtischen Zivilisation", wie er schon vor 20 Jahren gesagt hatte, da bewies er gerade, dass er, der Künstler, doch Kunst und Welt nicht völlig getrennt wissen wollte. Er, der dem deutschen Geiste die Weltaufgabe der Veredlung der Menschheit zugesprochen, gedachte seinem Volke mit seiner Kunst allerdings auch die Wohltat einer veredelnden Beglückung zu erweisen. Aber eine wahre Wohltat, von reinem Ursprung und eben so reiner Wirkung. So kehrte sich für ihn das altgewohnte Verhältnis um: nicht die ideale Kunst durfte sich in die Welt hinaus- und hineinbegeben, sich ihr angleichen, wobei sie sich schliesslich in ihr verlor, sich selbst verlor. Die Welt vielmehr musste zur Kunst kommen, mit vollem Bewusstsein, mit tiefem Verlangen zu ihr kommen. Denn die Kunst war das Höhere, das Edlere, das Reinere, etwas, worauf eine Weihe lag, die ihr erhalten bleiben musste, wenn sie wirklich als eine Wohltat auf die Welt wirken sollte. Eine Weihe? Im Theater? Ja, gerade im Theater. In dieser wirksamsten, den ganzen Menschen in der Einheit seiner mannigfaltigen Kräfte darstellenden, eigentlich erst voll-lebendigen, höchsten Form der Kunst.

Dass war nun freilich etwas recht Ungewöhnliches und Ausserordentliches. — Aber doch nur eben fürs „Theater"! — Überall sonst hat man bisher noch nie sich darüber gewundert, wenn man gezwungen war, sich zu einem schönen Ziele hinzubegeben. Man geht nach Freiburg, wenn man das Münster sehen will; nach Heidelberg, um das Schloss zu besuchen; nach Dresden in die Galerie, um die Sixtinische Madonna im Original mit besonderer Andacht zu betrachten, auch wenn man sie daheim im Kupferstich zu hängen hat. Man reist nach Italien, um Rom, Florenz, Venedig und Neapel kennen zu lernen; man glaubt nicht sie zu kennen, wenn man sie im Panorama gesehen hat. Und ist man in Rom, so geht man zum Vatikan, weil man nur dort die sixtinische Kapelle kann singen hören. Man nimmt sich jahrelang vor, das nächste Mal nach Oberammergau zu fahren, weil man nur dort und nur alle zehn Jahre einmal die Passion erleben kann. Ja, man besucht mit gesteigertem Vergnügen irgend welches Musik- oder Sängerfest, weil es eben nur an diesem und jenen bestimmten Ort gefeiert wird, und die Bahnverwaltungen ermässigen zuvorkommend die Preise für den Besuch jedes grossen Schützenfestes, das die Bundesbrüder aller deutschen Lande irgendwo in einer

Digitized by Google

schönen Gegend des Vaterlandes vereinigt. An jeder dieser Stätten geniesst man dankbar, als ein besonders freudiges Ereignis, eben das, wozu man dorthin kommen musste und wollte; und muss man zu Hause sitzen bleiben, so tut einem dies wohl leid, aber man beschuldigt doch nicht die Sehens- und Hörenswürdigkeiten, weil sie nicht zu einem kommen. Oder auch, wenn man etwas Schönes geniessen darf, so nörgelt man als verständiger Mensch doch nicht darüber, dass man nicht noch etwas Schöneres haben könne. Wer wird denn auf die Rosstrappe schelten, weil er von dort aus nicht die Jungfrau sehen kann! So ist es auch weder recht noch verständig, auf die Theater zu schelten, weil sie wohl alles mögliche Gute, nur aber z. B. nicht den „Parsifal" geben können, noch auf Wagners Theater in Bayreuth, weil es den „Parsifal" für sich allein behält. Es ist eben das Interlaken der deutschen dramatischen Idealkunst. Nur dort sieht man die jungfräuliche Kunst. Von dieser, an sich ausserordentlichen und schon der Form nach grössten Kunst hat man einfach dasselbe als Tatsache anzunehmen, was man so vielen, auch geringen Dingen ohne weiteres als ihr Recht zugesteht. Man muss nach Bayreuth kommen, nicht allein, um das Bühnenweihfestspiel Wagners zu erleben, sondern um überhaupt zu einem wahren, unvergleichlichen künstlerischen Erlebnis zu gelangen. Denn ein solches ist ohne eine besondere, persönliche Lebensregung, ohne eine starke Betätigung des Willens, ein sich Herausreissen aus den Gewohnheiten, im Drang nach anderer, freierer, reinerer Sphäre gar nicht möglich. Jedes Theater hat noch immer soviel von der Idee der Kunst an sich, dass es sich erstens als eine Bühne über den flachen Erdboden erhebt, also, dass man zu ihm empor schauen muss, wenn man in dem natürlichen Zuschauerraum vor der Bühne, nicht in künstlichen Logen sitzt; zweitens, dass man zu ihm sich bewegen, sich eine gewisse Mühe geben muss, um soweit zu gelangen, wo die Bühne aufgeschlagen ist. Soweit als nun Wagners Kunstideal über die gewiss nicht gerade ideale Sphäre des gewöhnlichen Theaterwesens hinausreicht, soweit auch sind die Distanzen verschieden, in denen das Publikum zu seinem idealen Theater und zu den realen Theatern steht. Sein Theater erhebt sich nicht allein real auf einem Berge; es erhebt sich auch ideell in jene freie Sphäre des „reinen Verkehrs", der erhabenen Stimmung, kurz: der idealen Kunst. Zu seinem Theater muss man nicht nur einige Strassen weit gehen, sondern eine weitere Pilgerfahrt antreten, nicht nur bis zum roten Main, sondern direkt in das Reich des Ideales, wo nichts anderes Geltung hat, als die grosse Kunst.

Sagt man dagegen aber das oft Gehörte, dass es doch so vielen unmöglich sei, die Mittel für eine solche Pilgerfahrt aufzubringen: nun dafür hat ja Wagner selbst schon durch die Begründung seiner Stipendien-

Digitized by Google

stiftung die beste Widerlegung geschaffen. Es hätte eben nur notgetan, dass alle, die jenen Einwand erheben, beizeiten sich dessen entsonnen und zur Stärkung dieser Stiftung beigetragen hätten. Wäre im Laufe dieser 20 und mehr Jahre nur das Geld, das für eitle Freuden und schlechte Aufführungen ausgegeben ward, dieser von Wagner uns hinterlassenen Stiftung zugeführt worden: es würde schon heute wenige Menschen in Deutschland geben, die ihr wirkliches Verlangen nach Bayreuth und dem Parsifal nicht hätten stillen können. Wenn jede Stadt neben ihren mannigfachen Wohltätigkeitsanstalten auch eine Sammelstelle für Spenden zu diesem gewiss echtdeutschen, aber freilich auch reinkünstlerischen Zwecke besässe, so würde sie in den Stand gesetzt sein, alljährlich einer Anzahl ihrer Bürger zu dem Erlebnisse von Bayreuth zu verhelfen. Es liegt nur im guten Willen: der Weg ist gewiesen. Ein Werk wie der Parsifal braucht sich gar nicht erst in die Welt zu begeben, um zu deutschen Seelen zu sprechen. Er kann zu allen deutschen Seelen in Bayreuth sprechen, wenn nur einfach das Werk des Meisters, davon er auch ein Teil ist, völlig zur Ausführung kommt: — durch die weiteste Ermöglichung der Pilgerfahrt nach Bayreuth.

Vergegenwärtigen wir uns nun noch einmal Wagners eigene Pilgerfahrt bis an ihr Ziel, bis zum „Parsifal", um aus allem das eine schliesslich zu erkennen, warum gerade dieses Werk das vor allem „isolierte" am isolierten Theater sein sollte und musste!

Wagner hatte für das Ideal der Kunst, wie es in ihm lebte, eine Heimstatt gesucht. Sie war innerhalb der Welt nur dann zu erreichen, wenn sie ausserhalb der Welt sich hielt. In ihrer Mitte und doch isoliert. Diese Heimstatt musste eine Bühne sein, denn die ideale Kunst erschien ihm in ihrer höchsten Form als Drama —: Drama aus der Musik. Dieses Theater musste geweiht werden durch die strengste Erfüllung der Forderung des Ideals. Da durfte es keine Kompromisse mit der Welt und ihren Gewohnheiten geben. Die Welt hatte kein anderes Recht daran, als dasjenige, dass, wenn einmal das Theater behauptet hatte, auch ein solches ideales Kunstwerk sein zu wollen, wie etwa die Sixtinische Madonna oder die Neunte Symphonie oder der „Tristan", es auch Wort halten und das bleiben musste, als was es von seinem Meister geschaffen war. Das hatte die Welt selbst von Bayreuth zu erwarten; liesse Bayreuth je etwas anderes zu, so dürfte die Welt sich beklagen, dass sie betrogen worden sei.

Allerdings: mundus vult decipi! Das lernt man auch hierbei wieder kennen. Die ganze Geschichte von Bayreuth zeigt, wie es nur unter den grössten Mühsalen und nichts als Nöten erbaut werden konnte, als „Pro-

Digitized by Google

visorium", und dass die ersten Aufführungen des „Ringes" vorüber gingen unter Hinterlassung eines Defizits, an dem die Erben Wagners fortdauernd noch abzahlen müssen in Form eines Verzichtes auf Münchener Tantièmen. Darum mussten für Wagner selbst sechs Lebensjahre, die letzten seines Lebens, in bezug auf Bayreuth und die Schule seiner Kunst dort tatlos vergehen; und darum musste der „Ring" aus seiner ihm errichteten Freistatt hinaus wandern an die Theater, für die er jedenfalls nicht geschaffen war. Doch in derselben traurigen Zeit schuf Wagner seinen „Parsifal"! Kommt der uns nun nicht vor wie ein Sühneopfer der Liebe für die Böstaten der Feindschaft und des Unverstandes gegen ihn? Wagner widerstand jedem Drang nach weiteren Aufführungen in Bayreuth, und der wachsende „Ruhm", den ihm die Aufführungen in der Welt einbrachten, berührte ihn nicht oder nur schmerzlich. Ihm lag nur noch eines am Herzen: wenigstens am Schlusse seines irdischen Lebens, das, was er immer einzig gewollt: ein Beispiel zu geben, zu hinterlassen, sicher zu stellen für alle Zukunft, nun durch keine böse Lebensanfechtung, wie er sie so viel erlebt und erlitten, nach seinem Tode mehr zu erschüttern. Ein Beispiel dessen, was er mit seinem Theater dort oben auf dem Bayreuther Hügel gemeint und was durch die Herausgabe des „Ringes" nun doch wieder zerstört worden war: die isolierte Kunst des idealen Dramas, zu dem man „kommen" muss: aus einem „edlen Bedürfnisse". „Denn nur einem edlen Bedürfnisse kann das Weihevolle sich darbieten," sagte Wagner. Dieses Weihevolle sollte nun sein Bühnenweihfestspiel aufs deutlichste, unmissverständlich, verkörpern. Es sollte ihm seine Bühne wieder und nun erst völlig und wahrhaft weihen. Zu dieser Weihehandlung, für diese Bühne allein ward das Werk geschaffen. Darum wollte er von vornherein jede Möglichkeit ihm verschliessen, dass auch dieser „Parsifal" das Schicksal seiner anderen Werke jemals etwa teilen könne. Vielmehr sollte er dazu dienen, seine anderen Werke allesamt auch einmal wieder nach Bayreuth zu führen, wie es ja nun im Verlauf von 20 Jahren geschehen ist, eben unter der unberührt erhaltenen Weihe des „Parsifal".

So schrieb Wagner an Friedrich Feustel: „Aus unserem Bayreuth soll nun aber doch etwas werden! Parsifal erhalte ich einzig und ausschliesslich für Bayreuth; selbst der König entsagt ihm für München. Mit der Zeit sich steigernde Höhe des Fonds durch die Einnahmen dient zur weiteren Aufführung aller meiner Werke. Hierbei habe ich jeder Einnahme zu entsagen." Das ist das Programm von Bayreuth seit diesen 20 Jahren, und so ist es genau und streng ausgeführt worden. An den König aber hatte Wagner geschrieben: „Ich habe nun alle meine so ideal konzipierten Werke an unsere, von mir als tief unsittlich erkannte

Digitized by Google

Theaterpraxis ausliefern müssen, dass ich mich nun wohl ernstlich fragen musste, ob ich nicht wenigstens dieses letzte und heiligste meiner Werke vor dem gleichen Schicksal einer gemeinen Opernkarriere bewahren sollte. Eine entscheidende Nötigung hierfür habe ich endlich in dem reinen Gegenstand, dem Sujet meines ‚Parsifal' nicht mehr verkennen dürfen. In der Tat, wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens in Szene gesetzt sind, auf Theatern, wie den unsrigen, vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unseren Kirchenvorständen nicht verdenken, wenn sie gegen Schaustellungen der geweihtesten Mysterien auf denselben Brettern, auf welchen gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet, einen sehr berechtigten Einspruch erheben. Im ganz richtigen Gefühle hiervon betitelte ich den ‚Parsifal' ein ‚Bühnenweihfestspiel'. So muss ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dies kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der ‚Parsifal' in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden; nie soll der ‚Parsifal' auf irgendeinem anderen Theater dem Publikum zum Amüsement dargeboten werden, und dass dies so geschehe, ist das einzige, was mich beschäftigt und zur Überlegung dazu bestimmt, wie und durch welche Mittel ich diese Bestimmung meines Werkes sichern kann." Worauf der König antwortete: „Mein Wunsch ist, dass das heilige Bühnenweihfestspiel nur in Bayreuth gegeben und auf keiner anderen Bühne entweiht werde." Und er löste alsbald mit königlichem Befehl alle älteren Verpflichtungen, die des Meisters neues Werk an München gebunden haben würden.

Dies sollten, nebenbei, diejenigen sich merken, die es heute noch als eine „Erfüllung" des Willens Königs Ludwig ausgeben möchten, wenn für München jene Monumentalisierung des Bayreuther Provisoriums in Anspruch genommen wird. Das Münchener Monumentaltheater ist damals nicht zustande gekommen, weil — München es nicht wollte. Es will es auch heute noch nicht; denn seine wirklichen Bürger, die in dem damals geplanten Hause als Gäste ihres Königs freien Eintritt gehabt hätten, können die teuern Plätze des neuen Theaters nicht bezahlen, die berühmten Aufführungen der Werke also gar nicht einmal mehr sehen. Es wäre aber auch damals nur deshalb zustande gekommen, weil München die Residenz Königs Ludwig war, und weil dieser König Ludwig die in der Kunstgeschichte einzige Tat des rettenden Schutzes Richard Wagners auf sich genommen hatte. Dafür, und dafür allein, musste Wagners Dankbarkeit damals das Theater in die Residenz seines Königs stellen lassen, entgegen seinem ursprünglichen, seiner Idee entsprechenden, und als Idee niemals aufgegebenen Gedanken: dass sein Idealtheater eben nicht

Digitized by Google

in einer „grossen deutschen Hauptstadt“ stehen sollte. „Ich bin nicht darauf ausgegangen, mein Unternehmen im Glanze einer reich bevölkerten Hauptstadt bespiegeln zu lassen.“ Als der Münchener Königsplan aber nicht zustande kam, als der König selbst darauf verzichtete, als mit infolgedessen München nicht mehr König Ludwigs Residenz war: da durfte Wagner, erleichterten Herzens, zu seinem ursprünglichen Gedanken zurückkehren, da fand er — wie er sagte: — den „deutschen Winkel“, den „in Deutschland einzig produktiven“, die rechte Stätte für sein Werk, die einzige Stätte alsdann für seinen „Parsifal“. In Bayreuth, wohin er sich selbst für den Rest seines Lebens zurückgezogen, wo sein Grab ruht, da lebt nun auch allein sein Werk, so wie er es „sich gedacht“. Dort hat er uns seinen „Parsifal“ hinterlassen, geschützt durch die Weihe sowohl des Ortes wie seines Inhalts. — „Verdankt ja auch der Parsifal selbst,“ schrieb er, „nur der Flucht vor der Welt seine Entstehung und Ausbildung“ und fuhr fort: „Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes blicken, ohne zuzeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen. Wohin trifft denn sein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes. Dem anders Berufenen, und hierfür durch das Schicksal Abgesonderten, erscheint dann wohl das wahrhaftigste Abbild der Welt selbst als Erlösung weissagende Mahnung ihrer innersten Seele“. So tiefe Empfindungen seines Schöpfers, der ganze ernste, ja, tragische Ertrag seiner Lebenserfahrungen und Lebensleiden, verbinden sich mit diesem einen Werke, drücken sich in ihm aus, teilen sich als Stimmung und als Mahnung selbst jeder Seele mit, die es erlebt, wirklich erleben kann. Die grosse Welt ausserhalb, in der immer unruhigen Sphäre ihrer unzähligen anderen Interessen, Nötigungen, Pflichten und Wünsche: sie kann daran niemals in der Weise teilhaben, wie jene Seelen, die sich selbst zeitweise aus ihr flüchten und den Gral suchen, wo er allein enthüllt wird. Sie, dieselbe Welt, die als Theaterpublikum auch nach dem „Parsifal“ ruft, sie kann gar nicht anders, als auch in ihm nur eine, vielleicht besonders wertvolle, besonders subtil zu behandelnde Sache neben vielen anderen zu sehen, die sie eben auch einmal kennen lernen zu müssen meint, und wäre es auf dem Wege des „legalen Raubes“. Damit geht ihm aber gerade die Wirkung verloren, welche sein Schöpfer mit ihm ausüben wollte. Die eigentümliche Entrückung in eine ideale Welt, in ein Heiligtum der Gefühle und Gedanken, in ein Mysterium, in das Ausserordentliche, das Einzigartige, kurz, das ganz Andere, wonach denn doch die innerste Seele des Menschen sich sehnt, die kann sie innerhalb des Weltgetriebes nicht finden. Ja, selbst wenn etwas ähnliches unter ganz besonderen Umständen einmal erreicht zu sein schiene, würde

Digitized by Google

sich dann wohl ein solcher Erfolg auch nur für kurze Zeit innerhalb einer der Aufgabe so fremden Sphäre auf der seltenen Höhe erhalten lassen? Will überhaupt die Welt einen Parsifal ohne Bayreuth, ist sie mit einem solchen zufrieden, lässt sie sich einen solchen auch noch so oft aufführen, so hat sie damit gar nicht das empfangen, was Wagner ihr wirklich hinterlassen hat. Sie hat einen falschen Parsifal geerbt. Es ist der „echte Ring" nicht! Und doch liegt der Fall hier anders als bei dem weisen Nathan Lessings. Hier sind nicht alle Ringe falsch. Hier heisst es nicht: „Der echte Ring, vermutlich, ging verloren!" Dieser eine Echte ist wirklich vorhanden, von grösster Pietät wohlgehütet; und jeder kann ihn erkennen, wenn er nur will, wenn er nur auf das Zeichen seines Goldschmiedes achtet. Wagner nannte jenen alten „Ring"-Dichter aus Jerusalem „nicht eben besonders weise", weil er gesagt habe: „Kein Mensch muss müssen"; wogegen er, Wagner, sein Leben lang der Ansicht war: „Der Mensch muss müssen". Dies grosse Müssen allein hat er menschlich-künstlerisch ausgelebt. Er musste seine Werke schaffen; er musste seine Schriften schreiben — „die aufgezeichnete Lebenstätigkeit eines Künstlers, der in seiner Kunst selbst über das Schema hinweg, das Leben suchte" —; er musste sein Theater bauen, er musste seinen Parsifal in Bayreuth vor der Welt schützen. Dies alles war ein einziges inneres Müssen, solch eines, daran es, nach Wagner, „unserem öffentlichen Geiste, in seinem herzlosen Erwägen von Für und Wider befangen", eben fehle. „Ihr bringt nichts zustande, was wahres Leben in sich habe, denn seht: euch fehlt der Glaube, der grosse Glaube an die Notwendigkeit dessen, was ihr tut." Wer Wagner also kennen will, wer sein echtes Erbe wirklich in Empfang nehmen will, der muss auch mit ihm müssen können, muss vor allem dies sein Müssen wenigstens achten, wie es sich in seinem letzten Willen mit aller Bestimmtheit noch einmal der Welt kundgetan hat. Dieser letzte Wille, der gehört nun der Welt, den hat sie zur Betätigung hinterlassen bekommen. Wollen wir denn töricht sein, und den echten Ring, der uns damit vererbt ward, den Parsifal in Bayreuth und das Bayreuth des Parsifal, von uns abweisen, diese Erbschaft ohnegleichen nicht antreten, und dafür ein paar Dutzend unechter Ringe in Empfang nehmen aus den vermittelnden Händen spekulativer Kaufleute? Sollte das unser eigenes inneres Müssen sein, so hätte Wagner jedenfalls für uns umsonst gelebt, so gehörten wir in der Tat einer ganz anderen Welt an als der, aus welcher solche Männer hervorgehen, wie er einer war. —

Wenn uns schliesslich Wagners Werke, Schriften, Bayreuth, Parsifal, alles dies noch nicht genug sagt über seinen Willen und sein Müssen, so lernen wir es doch aus seiner Persönlichkeit! In all diesen Hinterlassenschaften lebt seine Persönlichkeit fort. Diese mächtigste

Digitized by Google

Willenskraft, dieses lebendige Muss des Wollens eines Ideals. Ja, vergessen wir nicht, was uns Wagner in dem rein erschauten Bilde seiner Persönlichkeit hinterlassen hat! Auch ein „Beispiel", auch eine „Manifestation", recht eine solche des deutschen Geistes, und ein Vorbild des deutschen Lebens, das für die Sache um ihrer selbst willen lebt. Lernen wir von ihm seine Klarheit im Erkennen des Ideales, seine Festigkeit im Verfolgen seines Zieles, seine Unverführbarkeit durch alle ablenkenden Interessen und Gelüste, seine Selbstlosigkeit und vor allem — seine ungeheuere Geduld. Was hat dieser Mann für Geduld haben müssen, sein Ideal im Herzen, sein Ziel vor Augen, sein Muss in all seinen Betätigungen — Geduld mit der Welt, mit seinem Volke, mit uns, ja, auch mit seinen besten Freunden, mit all dem Unverständnis, mehr noch Missverständnis, mit aller traditionellen Zähigkeit und traurigen Dasselbigkeit der Menschenart bei grossen und hohen Angelegenheiten — Geduld bis in den Tod hinein, da die Welt, auch nach dem Tode noch, nur Neues haben wollte, während Er doch nur Eines zu geben hatte, dessen Symbol geweiht durch sein Leben und seinen Tod, durch seine ganze Persönlichkeit, wir vor uns haben in dem Bühnenweihfestspiele von Bayreuth. Wir würden das Bild dieser Persönlichkeit, das uns hinterlassen ist, durchaus zerstören, wenn wir ihm dieses sein wahres Lebensdenkmal zerstörten, und ob wir ihm dafür Denkmäler, noch so zahlreiche, noch so glänzende, auf allen Märkten und allen Bühnen errichteten, — Denkmäler, die nicht ihn darstellten, wie er war und ist, sondern — wie wir möchten, dass er wäre!

Feiern wir ihn, so dürfen wir ihn nur feiern als den Wagner, der da wollte, was er musste, und „wie er musst', so konnt' er's" — den Wagner, der es mit seiner Kunst so hoch und heilig nahm, dass er sie an der Stätte geborgen hat, wo nicht nur möglichst gut Theater gespielt werden soll, sondern wo es möglich ist, auch die tiefsten Mysterien der Religion im schönen Symbole der erhabenen Kunst mit reinem Verlangen in sich aufzunehmen, ohne im frömmsten Gemüte eine Profanation zu empfinden — wo das Wort des Meisters nicht mehr missverstanden werden kann, der da sagte: „Wo die Religion künstlich wird, sei es der Kunst vorbehalten, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ihre ideale Darstellung die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen."

Nur aus einem solchen reinen Raume von religiöser Weihe hervor können dann auch wieder „Gralsritter" ausziehen, „zu neuen Taten", „zu wirken des Heilands Werke", innig begeisterte und aufs Edle gewandte Menschenseelen, die nun erst an der Verbreitung dessen in der Welt

Digitized by Google

arbeiten werden, was wirklich „der Welt gehört", was Wagner als Lehre und Beispiel seinem Volke, nicht einem Theaterpublikum, hinterlassen hat: nicht ein „Theaterstück", ja, nicht ein Kunstwerk allein, sondern Leben, neue ideale Lebenskräfte, Gesinnungen, reines Wollen, grosses Müssen, auf allen Lebensgebieten, bis zu einer idealen Auffassung wahrer christlicher Religion. Denn aus dieser ernsten, in die Tiefen der Seele, des Glaubens, hineinreichenden Sphäre ist der „Parsifal" entstanden, in dem hohen und zarten Sinn dieser seiner Entstehung, seiner Geburtsstätte, ist er von uns aufzufassen, danach allein ist sein Leben als Kunstwerk, als Meistererbe, von uns zu denken, zu wünschen, zu verteidigen, zu erhalten. Was wir über ihn meinen und sagen, was wir für ihn tun, messen wir es alles nur an der Tiefe der Empfindung, an der Höhe des Gedankens und an der Weite des Blickes seines Schöpfers! Vor dessen grosser Seele schwebte bei der Vollendung dieses Werkes das Idealbild vom Leben und Wirken religiöser Kunst, als er die weihevollen Worte niederschrieb, mit denen ich in diesen Tagen, da der „Parsifal" zum ersten Male nach seiner Entweihung wieder auf die Bayreuther Bühne zurückkehrt, einzig würdig zu schliessen vermag:

„Nun hiess uns der Erlöser selbst unser Sehnen, Glauben und Hoffen zu tönen und zu singen. Ihr edelstes Erbe hinterliess uns die christliche Kirche als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion. Den Tempelmauern entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neubelebend durchdringen, der erlösungsbedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend. Über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus offenbart uns der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja, wir fühlen und sehen es, dass auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen:

„Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!"

Digitized by Google



II. Akt.

Personen:

Ahasver.
Andrea, ein junger Büsser.
Ein reicher Alter.
Sein Weib.
Eine junge Mutter.
Ihre Kinder.
Marco, Vannina } Ein Liebespaar.
Ein Bussprediger.
Der Obernarr.
Volk von Rom in allen Gestalten.

Rom unter der Regierung Kaisers Otto des Dritten im Jahre 1000, am letzten Tage. Platz mit Häusern rechts und links und der Front einer erleuchteten Kirche im Hintergrunde. Nacht. Sterne, Fackeln und Licht in den Häusern. Das Niveau des Platzes erhebt sich in Mannshöhe vom Publikum in ganzer Breite der Bühne. Rechts vorn führt eine Treppe hinauf. Links vorn (in der ersten und zweiten Kulisse) ein Gärtchen, das an ein bescheidenes Haus grenzt. Beim Aufgehen des Vorhangs sitzt der junge, bleiche Andrea in dem Gärtchen über einem Pergament, beide Hände aufgestützt, unter denen das Gesicht fast ganz verschwindet. Auf der Treppe kauern einige Bettler, darunter eine Mutter, ihr Töchterchen auf dem Arm, neben sich ihren vierzehnjährigen Sohn.

Gesang aus der Kirche.

Dies irae, dies illa,
Solvet saeclum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

Qui latronem absolvisti
Et Mariam abdixisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Digitized by Google

Die Mutter (ihr Kind auf den Armen wiegend).

Schlaf, mein Mägdlein, schlaf mir ein,
Bald verträumt sind Not und Pein.
Böse Mutter musste stehlen.
Sollte ihrem Kind nichts fehlen.
Doch ein lilienweisses Kleid
Hält Maria dir bereit,
Alle Heil'gen sind dir gut —
O wie süss mein Mägdlein ruht.

Der Sohn. Mich hungert, Mutter.

Die Mutter. Lass du den Leib
Und bereite die Seele. In einer Stunde
Wissen wir nichts von Brot und Wein —
Wird mein Junge geduldig sein.

Der Sohn. Doch der Hunger tut weh.

Die Mutter. Noch schärfer brennt
Das höllische Feuer.

Der Sohn. Wär' alles zu End!

Die Mutter (singt wieder).

Nur noch eine kurze Frist!
Wenn du wieder munter bist,
Spielst du mit den blonden Englein,
Rosenrot sind ihre Wänglein.
Wo die goldnen Brünnlein springen,
Hörst du sie ihr Liedchen singen,
Tritt nur keck in ihre Reih'n.
O das wird ein Festtag sein!

(Am Fenster oben links erscheint ein rabiater Alter, neben ihm seine händeringende Frau. Der Alte schleudert sein Hausgerät aus dem Fenster.)

Der Alte. Was soll der Plunder,
Der uns umengt,
Der Höllenzunder?
Zum Fenster den Quark.
(Er deutet zu Andrea hinab.)
Der heilige Mann dort weiss Bescheid.
Der hat mich belehrt.

Die Alte (schreiend). Das geht mir ans Mark.
Pippo, Pippino,
Mann, sei gescheit.

Der Alte. Guldene Becher,
Silbene Krüge,

Digitized by Google

Früchte die Fülle
Und Wein zur Genüge.

Der Sohn. Sieh nur, Mutter.

Die Mutter. Luca, du bleibst.

Der Alte. Seide, Brokate,
Schnürleib und Spiegel —

Die Alte. Mein Hochzeitskleid —

Der Alte. Und der kupferne Tiegel.
Persisches Wasser,
Rosenessenzen,
Weg damit, weg!
Der Satan riecht doch
Wie Schwefel und Pech,
Dem hilft nichts auf,
Und im Himmel verpestet
Der süsseste Duft
Aus irdischen Blumen
Den Engeln die Luft.
Kleider aber, Kleider —
Sei's droben, sei's drunten:
Dort braucht man keine Schneider.

Die Menge (die sich sammelt). Sieh da — ein Gescheiter —
Nur her, nur weiter —
Ei, lass doch das Raufen —
Mir triefen die Haare —
Der Wein ist zum Trinken,
Nicht aber zum Taufen —
Das Ringlein, wie zierlich!
Opale, Türkise —
Orangen aus Watte,
Sind künstliche Brüste,
Signoras Büste —
Die Kuchen — nur mehr —
Die silberne Platte —
Ein Schweinskopf drauf —
Nun, nicht so gedrängt.
Die Püffe nimm wieder —
Da hast du sie — Au!
Evviva der Geber,
Evviva die Frau!
Die Welt geht unter,

Digitized by Google

Wir sind es zufrieden,
Bei Wein und Tänzen,
Da stirbt es sich munter!

(Allgemeines Gejohle. Die Menge lagert sich zu Schmaus und Trank. Die Mutter mit den Ihrigen ist verschwunden. Die Treppenstufen sind alle besetzt. Ein junges Paar stellt sich zu Sang und Tanz auf.)

Marco. Sag', Vannina, welcher Zaubertrank
Machte mir die arme Seele krank?
Feuer sprüht aus Lisas Augenpaar,
Voller blüht Giocondas schwarzes Haar,
Leichter schwebt Filippas Fuss dahin,
Treuer ist Lolottas sanfter Sinn.
Bist die Frechste auf der ganzen Welt,
Doch der Teufel weiss, dass keine, keine
Mir wie du, Vannina, wohlgefällt.

(Refrain und Tanz.)

Vannina. Weisst du, Marco, was in aller Welt
Mich so fest an dich gebunden hält?
Traf dein Dolch schon manches Herz zu Tod,
Litt durch dich schon manches Mädchen Not,
Raubte mancher Schnurrbart mir die Ruh,
Mancher Jäger küsst so gut wie du.
Bist der Wüsteste in Wald und Feld.
Doch der Teufel weiss, dass keiner, keiner
Mir wie Marchettino wohlgefällt.

(Refrain und Tanz.)

(Von rechts oben kommt ein Zug von Narren, zwei verhüllte Gestalten in der Mitte.)

Der Obernarr. Tod und Teufel ruft ihr an?
Ei, ihr seid mir grad die Rechten.
Diebsgesindel, Trunkenbolde.
Tagediebe, Liebesholde!
Tod und Teufel sind erschienen,
Euch nach Würden zu bedienen.
Harret denn mit Zähneklappen,
Wen sie sich von euch erschnappen.

(Tod und Teufel nehmen die Kopfhülle ab. Es sind grotesk-komische Figuren.)

Die Menge. Ach, mir sträubt sich schon das Haar —
Gnade, vielgestrenges Paar.

Der Obernarr. Still, sie müssen meditieren,
Ehe sie sich resolvieren.

(Tanz von Tod und Teufel.)

Nun, Herr Tod, beliebt die Wahl?

Digitized by Google

Der Tod (tupft der ganzen Schar ein schwarzes Mal auf die Stirn.)
Die Menge. Alle? Alle? Allzumal?
Der Obernarr. Kann nicht einer unter diesen
Sich ein besser Los erkiesen?
Der Tod (spricht laut und mit komischer Energie).
Nein!
Die Menge (weint kläglich).
Obernarr. Aber unter diesen Seelen,
Die sich jetzt so bitter quälen,
Sind gewiss doch ein'ge Brave
Frei von Schuld und Höllenstrafe —
Trefft, Herr Teufel, Eure Wahl!
Der Teufel (tupft allen ein rotes Mahl auf die Stirn).
Die Menge. Alle? Alle? Allzumal?
Obernarr. Kann nicht einer unter diesen
Sich ein besser Los erkiesen?
Der Teufel (wie oben der Tod). Nein!
Der Obernarr. Ja, dann heisst's Geduld und Schweigen,
Richtet euch zum Totentanz,
Fackel ist der Teufelsschwanz
Und der Tod wird euch eins geigen.
Wir als eure Leibeskorte,
Geh'n nur bis zur Höllenpforte.

(Der Teufel zündet seinen langen Kuhschwanz wie eine Fackel an und tritt an die Spitze, dann kommt der Tod geigend, dann die Menge paarweise, endlich die Narren. Sie schreiten im Kreise, tanzen rasch und rascher, bis ihnen der Atem vergeht und sie lachend zu Boden sinken. In ihrem Zuge sind auch die Masken von Papst, Kaiser, Bischöfen, Ärzten, Juristen usw.)

Ein Bussprediger (tritt plötzlich unter sie).
Verworfenes Geschlecht!
Krieche denn hin am Boden!
Verspiele der Seele ewiges Heil
Um ein Wachsgesicht
Und ein Narrenseil!
Noch ist es Zeit.
Ein Stündlein kaum,
Und der Mantelsaum
Des ewigen Richters
Wirbelt dich auf
Und fegt dich dahin
Wie dürre Spreu
In den höllischen Herd.

Digitized by Google

Tut Busse! tut Busse!
Seid gewarnt, seid belehrt,
Höret mein Wort
Und folget mir nach.

Die Menge (kleinlaut geworden).

Bald so — bald so —
Je nun, man probiert's —
Wir hören und schweigen,
Und ob es uns nützt —
Bald wird sich's zeigen.

(Sie folgen dem Prediger. Die Bühne wird ganz leer. Nur Andrea sitzt unbeweglich.)

Gesang aus der Kirche.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae,
Ne me perdas illa die.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis,
Gere curam mei finis.

Ahasver (ist von oben aus dem Hintergrunde langsam vor- und herabgekommen und lehnt nun am Geländer in halber Höhe der Treppe.)

Der gleiche noch,
Und doch ein andrer
Zum andren Male
Setz' ich den Fuss
Auf diesen Grund,
Der ewige Wandrer.
Denn die Kraft nutzt sich ab
Und die Lust erlahmt,
Und immer neu
In der Zeiten Flucht
Bleibt der Wechsel allein,
Sinnlos und kraus.
Denn die Macht obsiegt
Nicht der Schwäche — nein,
Die Laune regiert,
Der Widerspruch,
Den Willen der Welt,
Sie sind statt Gesetz
Und Götterspruch.

Digitized by Google

Du, die du spanntest
Die Völker ins Joch
Und Zion zertratst und zerstörtest,
Dass Jerusalem sank
Und Israel floh
Wie ein Reh,
Von den Schwärmen
Der Adler gehetzt —
Was bist du jetzt,
Gewaltiges Rom?
Deine Tempel verfallen,
Die Säulen gestürzt,
Dein Leben dem Tode zum Raub.
Der Gekreuzigte hat
Den durchstochenen Fuss
Auf die Brust dir gesetzt,
Und du kriechst vor dem Sieger im Staub.
Von Haupt zu Haupt
Geht der Siegeskranz
Von Geschlecht zu Geschlecht —
Doch immer noch währt
Jehovas Schmach
Und immer noch steigt
Das verachtete Kreuz
Von Berg zu Berg
Und ich werde zu schanden
An seiner Macht,
Wie Israel selbst,
Ein machtloser Zwerg. —
Und wär' es doch? —
Er wäre der Herr,
Der Verheissene er,
Der Messias, der uns geweissagt ist?
Und er führe daher
Um die Stunde der Nacht
Mit dem himmlischen Heer
In der Königspracht?
Er sammelt die Seinen auf seiner Bahn?
Und sein tausendjähriges Reich bricht an?
Wahn! Wahn!
Lass sie flüstern und schrei'n.

Digitized by Google

Mein Wille bäumt sich
Wider den Trug,
Und mein Herz schreit: nein!

Andrea (richtet sein Haupt von dem Buch auf und sieht in ruhiger Verzückung empor).
Hüter, sprich,
Ist die Nacht schier hin?

Ahasver (ist vollends heruntergestiegen).
Riefest du mich?

Andrea. Wache mit mir.

Ahasver. Bliebst so allein?

Andrea. Mein kranker Fuss
Trägt mich nicht weit,
Die Mutter, die Brüder
Beten im Dom.

Ahasver. Nun harrst du ihrer?

Andrea (erstaunt). Ihrer? Nein.
Des Herren harr' ich,
Dessen, der kommt.

Ahasver. Bin ein Fremdling und unbelehrt.
Hilf mir verstehn.

Andrea (visionär).
Die Stunde schlug,
Die Zeit ist da.
Schon kamen auf feurigen
Rossen geritten
Die furchtbaren Reiter,
Krieg und Hunger,
Seuche und Tod.
Den Kaiserreif
Um das junge Haupt,
Mit dem Schwerte traf
Der Antichrist
Den Verweser des Herrn.
Greuels genug.
Das Mass ist voll.
Die Zeit ist gekommen,
Die Stunde ist da.
Ein furchtbares Dröhnen —
Die Welt bricht ein —
Wie Sturmwind ein Schrei'n,

Digitized by Google

Ein Jammern und Stöhnen,
Das Winseln der Bösen:
Frist — Gnade!
Wer wird uns erlösen?
Ein kurzes Erbarmen!
Doch züngeln die Flammen
Die Frevler hinab
In den kochenden Schlund,
In das Höllengrab.
Zu seinen Erwählten aber spricht
Der Herr: steigt empor
Zum ewigen Licht!
Und alles Gebresten
Ist von uns gewichen
Der Blinden Augen sind aufgetan,
Der Lahme hüpft
Wie ein jauchzendes Kind,
Und zu dem Tauben
Trägt der Wind
Das leise Tönen der Sternenbahn.
Dann rüstet der Herr den Gerechten das Mahl
An marmornen Tischen,
Von Blumen umrankt.
Von selber füllt sich
Der goldne Pokal
Mit purpurnem Wein,
Wie das Herz ihn verlangt.
In kristallenen Schalen
Drängt Frucht sich an Frucht,
Melonen gleich Sonnen,
Orangen wie Monde,
Und frei doch von lastender Erdenwucht.
Leicht alles wie Luft
Und holder der Duft
Als menschliches Träumen ersonnen.
Und süsser als irdische Pfeifen und Geigen
Beim himmlischen Fest
Tönt der Engel Gesang
Zum seligen Schweigen
Und König Davids Harfenklang. — —
O Bruder, das alles zu schauen!

Digitized by Google

Ahasver. Freund,
Ich bin kein Christ.
Andrea (entsetzt aufspringend). Unseliger dann,
Bekennst du ihn nicht
Noch jetzt — noch jetzt —
Ahasver (ruhig). Juda gebar mich.
Andrea. Juda gebar
Auch den Helden der Welt.
(auf die Knie stürzend)
O, ihn zu befrei'n aus den Schlingen des Bösen —
Herr, mein Gott, ihn zu erlösen,
Hilf mir, hilf — Sieh', ich ringe mit dir
Um diese Seele!
Ahasver. Lieber, lass!
Stimmen aus der Kirche. Miserere nobis!
Andrea. Nicht vor den Höchsten darf ich treten
Ohne dich — schon schlägt die Glocke
Den letzten Schlag — du bist verworfen —
Ruf' ihn an — ruf' an — ruf' an —
Seinen heiligen Namen — du zauderst — weh!
Aus der Kirche (immer dringender).
Miserere nobis — miserere nobis,
Andrea. Die Zeit ist erfüllt — Miserere nobis,
Miserere nobis, domine! —

(Völlige Stille. Generalpause. Andrea liegt im stummen Gebet. Ahasver steht hoch aufgerichtet. Nach einer Weile öffnet sich die Kirchentür. Eine hochgewachsene Frau tritt heraus, die, als traute sie ihren Sinnen nicht, sich vorwärts tastet, dann zum Himmel blickt, sich zu Boden wirft und die Erde mit ausgebreiteten Armen zu umfassen sucht. Andre folgen, zuerst schüchtern, dann der Gewissheit froh, dass die Welt unverwandelt ist. Die ersten Lebensregungen im Orchester schwellen immer mächtiger an.)

Einige. Nichts?
Andere. Nichts.
Die Erde liegt ruhig wie zuvor,
Der Himmel funkelt von Sternen.
Bussprediger (kommt von links und kann sich der Andrängenden kaum erwehren).
Des Herren Wege sind wunderbar.
Er hält das Schwert des Gerichtes gezückt,
Noch jammert ihn der reuigen Welt
Und er steckt es zurück in die Scheide.
(Mit den Begleitern nach rechts ab.)
Einer. Das heisst doch aber die Menschen vexieren.
Ein andrer. Was sagt der Pfaff?

Digitized by Google

Ein dritter. Nichts. Ammengewäsch.

Die Mutter (mit den Kindern, seufzend).
Nun heisst es wieder betteln und stehlen.

Vannina. Ei, Marchettino, da wärst du ja wieder.

Marco. Stoff in Fülle für neue Lieder.

Eine Frau. Gevatterin Nina —

Eine andre. Ich atme auf.

Eine dritte. Ich könnte mich bosen. Dies Tormentieren,
Dies Placken und Schinden um eitel nichts,
Das war doch kein Vorschmack des jüngsten Gerichts.

Ahasver (zu dem wie geistesabwesend dastehenden Andrea).
Jüngling, wach auf!

Andrea (aufschreckend). Die Stimme des Herrn.
Meister, ich komme.

Ahasver (scharf). Der Meister blieb fern. —
Im Stundenglas verrinnt der Sand.
Eine neue Stunde webt und spannt
Die Fäden zur alten
Herüber, hinüber.
Das Rad der Zeit
Rollt den gleichen Lauf.
Armsel'ger, schau auf.
Dein Orakel trog,
Dein Prophet — er log,
Dein Glaube zerbrach.
Dein Nebelreich,
Wie auf Golgathas Höh'n
Ward Spott und Schmach.
Die Winde pfeifen
Den flatternden Fetzen
Das Schelmenlied nach.

(Er verlässt ihn und steigt langsam die Treppe hinauf.)

Die Alten (aus dem Anfang des Aktes).
Mein Gut, mein Geld!
Ich geschlagener Mann,
Ich geschlagene Frau.
(Er droht zu Andrea herab.)
Du hast mich belogen,
Wahnwitziger Bursch,
Nun bin ich ein Bettler,
Das büssest du mir!

Digitized by Google

Die Alte. Doch du wolltest nicht hören,
Als ich dir wehrte —
Du Gimpel!

Der Alte. Du Drache!
Ich liess mich betören.
(Er droht wieder zu Andrea.)
Dem Schurken da Rache!
Mein Kraftelixier!

Die Alte. Meine Schönheitspomade!

Der Alte. Der kupferne Tiegel!

Die Menge. Wie schade! wie schade!

Die Alte. Der venetische Spiegel —

Der Alte. Der Ring aus Florenz —

Die Menge. Wie schade, wie schade!

Die beiden (wütend). Ach, treff' euch Aussatz
Und Pestilenz! (Ab ins Haus.)

Andrea (irr). Davids Harfe —
Der goldne Ton!
(Eine Schar Raufbolde von rechts oben.)

Einige. Zum Teufel die Pfaffen, die uns genarrt.
Wir schlagen sie nieder!

Die Schar. Nieder, nieder!

Einer. Im Keller da drunten
Hockt auch solch ein bleicher
Verdrehter Geselle.

Ein andrer. Der heilge Andrea!
Den lasst in Ruh.

Andre. Wir bringen sie ihm.

Der vorige. Zurück.

Die andren. Stosst zu!
(Sie ermorden Andrea und stürmen weiter.)

Ahasver (von oben zu dem Toten herabblickend.)
Du Armer, du Armer!
O könnt' ich wie du
Für ein Hoffen verbluten!
Doch soll es nicht sein,
Und wandern muss ich,
Wandern — mich fröstelt —
Fremd und allein!
(Er geht.)

(Unterdessen hat sich von allen Seiten das Volk gesammelt. Der Platz ist von Lichtern und Fackeln überhell.)

Digitized by Google

Allgemeiner Chor. Leben! Leben! Das Leben wird wach!
Das ist ein Auferstehungstag,
Ein Osterfest zur Neujahrszeit.
Nun fort mit Toten- und Sterbekleid,
Mit Bussgeplärr und Reu und Leid!
Versenkt die Nacht in Strömen von Licht,
Mit Laub und Blumen karget nicht.
Urmutter rüstet zu Tanz und Sprung,
Der heilige Vater selbst wird jung.
Leben! Leben!
Wir haben geächzt, gestöhnt und gebangt
Und die Stunden verweint
Um ein leeres Nichts.
Des Lebens Schatten ist der Tod,
Ist ein Kehrbild des Lichts.
Je heller es scheint,
Desto dunkler er droht.
Ein Trug des Gesichts,
Ein Nichts — ein Nichts. —
So lasst sie denn scheinen zu Saus und Braus,
Die Sonne des Lebens — den Tod lacht aus!

(Der Vorhang fällt.)

III. Akt.

Personen:

Ahasver.
Burgfräulein Maria.
Agnete, ihre Schaffnerin.
Der rote Michel.
Bauern und Bäuerinnen. Kinder.

Das Plateau einer deutschen Ritterburg im 16. Jahrhundert. Den Hintergrund nimmt rechts das Schloss ein, zu dessen Tor einige Stufen hinaufführen, links davon eine breite Altane. Vorn Garten, der sich rechts in einen Wald verläuft. In der dritten Kulisse rechts eine hochgewachsene Linde, an deren Fuss ein mächtiges Kruzifix, das Haupt des Gekreuzigten zum Schloss hingewandt. Darunter eine kleine mit Polstern belegte Ruhebank, davor ein einfacher kleiner Holztisch.

Von vorn links führen Stufen herauf, die Ahasver (der unverändert geblieben, nur bleicher als früher ist) zu Beginn des Aktes heransteigt.

Digitized by Google

Ahasver. Ein kurzes Schreiten noch — da liegt die Burg,
Und dorthin öffnet sich der Blick ins Tal.
Mein Fuss steht fest; noch spannen sich die Sehnen
Wie einst zu Jünglingsschwung und Mannestat.
Doch ward die Seele müd, zum Tode müd,
Denn Meer und Erde künden mir nichts Neues,
Und nach dem Ufer sehnt sich dieser Strom,
Der einst so wild geras't.

(Er hat sich unter die Linde gesetzt.)

Wie herrlich prangt im Sommerkleid
So Berg als Wald. Die Luft wie rein!
Ein weisses Wölkchen teilt allein
Des Himmels blaue Ewigkeit.

Das Kornfeld rauscht, es streut der Hag
Den Rosenodem über das Feld,
Und in des Kreuzes Schatten hält
Die Menschheit ihren Feiertag.

(Er steht auf.)

Doch nein. Da rasseln Trommeln, horch, da gellt
Die Pfeife, mordbegierig ziehn sie aus,
Und für den Glauben tobt der grimme Strauss —
(zum Himmel deutend)
Für dich, in deinem Namen — Katholik
Und Protestant — und „einer nur hat recht“ —
Mich übermannt's — o törichtes Geschlecht.

(Er ist in den Hintergrund getreten und lauscht.)

Chor (von unten herauf).

Bundschuh! Bundschuh!
Jetzt, Junker, zieh den Helmbusch ein,
Was hoch geragt, das wird heut klein.
Kein feister Pfaff vertröst't dich nit,
Becher und Schüssel nehmen wir mit.
Mann für Mann!
Evangelische Brüder, voran.

Ahasver (wendet sich, als wolle er an seinen Platz zurück, gewahrt das Kruzifix und stockt).

Sieh da — dich sah' ich nicht. So hielt auch ich
Zum erstenmal in deinem Schatten Rast.
Du hörst das Kriegsgetön, du hörst den Sang.
War das dein Wille, der du mich so mild
Gestraft, du Sanfter? Sie verfälschen dir

Digitized by Google

Das reine Wort. Du hattest deinen Tisch
Für Arm und Reich gedeckt und wusstest nichts
Vom Wortgezänk, nicht durch den Glauben hast du
Gesiegt, mir zu Gericht und Hohn,
Du siegtest durch — — Wie kommt's, dass mich dein Blick
Mit heissen Lebensstrahlen trifft und hält?
Was fragt dein Auge mich? Ob ich zu dir
Den Weg gefunden? Ach, mir hat noch nie
Sich liebend Wang' an Wange gelegt,
Mich liebend nie eine Hand gepflegt,
Ein Schatten, schreckhaft, kalt und bleich,
So schritt ich durch der Menschen Reich,
Zur Rechten die Furcht, zur Linken das Grau'n,
Und nun, da ich müd' geworden und alt,
Nun fang' ich an die Wahrheit zu schau'n:
Unser stolzestes Erdenhoffen ist Staub,
Kein Glaube, der nicht des Irrwahns Raub;
Was siegt — was bleibt —?

Unsichtbarer Chor (ppp). Die Liebe.

Ahasver (zum Kruzifix).

Sprach das dein stummer Mund? klang das die Luft —
Der Wald — das Tal —?
Ich sehe durch Nebel, Schutt und Gestein,
Eine Blume rot, wie ein Blutstropfen klein,
Der sickernd dir die Stirne benetzt,
Als sie die Dornen blutig zerfetzt —
Die durchduftet das Weltengetriebe.

Uusichtbarer Chor (ppp). Die Liebe.

Chor (aus der Tiefe). Jesus Maria!
Als Ritter stehn wir und Rittergesind
Zu der heiligen Frau und dem himmlischen Kind,
Wer ihr vieltreue Minne bot,
Den schirmt sie in Gefahr und Not,
Doch wer sie kränkt,
Der sei in den höllischen Pfuhl versenkt.

(Ahasver ist in den Hintergrund getreten und langsam hinter den Bäumen links verschwunden. Unterdessen kommt Maria aus dem Schloss, mit ihr Frau Agnete und eine Schar von Frauen und Kindern, die Brot, Flaschen, Körbe usw. tragen.)

Maria (zu einer Frau).

So fest hing an dem Kind sein Herz?

Die Frau. Ach, 's ist ein ungerechter Schmerz.

Digitized by Google

Er sitzt wie starr, die Tote im Arm
Und lässt sie nicht, schmäht Gott und Welt
Und wähnt, ein Zauber habe sie ihm
Verderbt. Selbst euer schont er nicht,
Der Rasende, in seinem Harm.
Ich, die das Mägdlein mit Schmerzen geboren,
Hab' sie, weiss Gott, nicht so hart verloren.

Maria. Hätte statt meiner Kräuter mein Blut
Heilung gebracht, ich hätt' es gegeben.
Das Kindlein war so sanft und gut. —
Doch geht mit Gott — bald seh' ich nach. —
So, Kinder, so — Hier die Arznei,
Der Krug mit Wein und das weisse Brot.
Macht's euch Beschwer?

Die Mädchen. Es hat nicht Not.

Maria (zu einem andren Mädchen).
Das Leintuch hab' ich selber gewirkt
Für des Bruders Wunden, Lena — Nur
Das Wasser nicht sparen!

Lena. Sorget nicht!

Maria (sich verabschiedend). Ade! ade! (Zu Frau Agnete, die als Schaffnerin gewaltet.) Ist das Spinnrad gericht't?

Agnete (setzt das Spinnrad an die Bank unter der Linde).
Wohl, wohl! — Doch solltet ihr endlich ruh'n.

Maria (lächelnd). Nennst du dies Arbeit?

Agnete. Ihr zehrt euch auf.

Maria. Nur bis zu der nächsten Stunde Lauf.

(Agnete geht ins Schloss.)

Maria (singt zum Spinnrad).
Fäden kommen, Fäden schlingen
Sich zum Liebesband zusammen,
Sprüht mein Rädchen zarte Funken,
Aus den Funken werden Flammen.
Eint zum Ganzen alles Kleine,
Dass die Liebe stark erscheine,
Auch die härtsten Felsen bricht
Feuersglut aus Funkenlicht.

[Oder statt dessen:
Komm, mein Vöglein, und hol' dir zum Nest
Ein paar Flöckchen vom Rocken,
Bleibt genug auf das Weihnachtsfest

Digitized by Google

Für klein Hänschen zu Socken.
Geht's nach mir und pflückst du ihn kahl,
Ei, so soll mich's nicht sorgen,
Dächte mir, ihm wüchse das Haar
In der Nacht bis zum Morgen.]

Ahasver (kommt über die Altane zurück nach vorn).

Maria (leicht auffahrend).
O, bin ich erschrocken —

Ahasver. Ich gehe —

Maria (ihm entgegen). Nein,
So war's nicht gemeint. Du suchtest hier Rast,
Sie ist dir gewährt. (Sie läutet die Glocke).
Nur fürcht' ich fast,
Der Platz wird zu eng, denn die Burg ist voll
Von Kranken, die uns der Krieg gebracht,
Der leidige Krieg.

Ahasver (finster). Ich will ja nichts
Von Euch. Auch sucht' ich nur kurze Ruh —

Maria. Ei was, die Falten aus der Stirn
Und den Blick auf mich.

(Sie führt ihn an der Hand zum Tisch und lässt ihn sich ihr gegenüber setzen. Eine Magd ist unterdessen von Maria mit einer Bestellung entlassen und mit Wein und Brot zurückgekehrt. Wie Ahasver den Blick zu Maria erhebt, zuckt er zusammen.)

Nun setz' dich zu mir.
So! Teile das Brot und trinke vom Wein
Und sei fröhlich in Gott unsrem Herrn.

Ahasver. Hier atmet der Friede.

Maria. Drohte nur
Der Krieg nicht so nah! Das ganze Land
Brennt lichterloh — ihr saht es wohl selbst.
Vater und Bruder zogen ins Feld,
Die Knechte mit ihnen. Ein Alter nur
Steht mir treulich zur Seite. Da üb' ich mich nun
In Lieb' und Geduld und vertraue dem Herrn
Mein Haus und mich. —
Ihr wandert wohl viel?

Ahasver. Ich wandre, ja.

Maria. Und seid auf dem Weg
Zur Heimat?

Ahasver. Nein. Die ward mir zu Asche,
Und eine neue find' ich nicht.

Digitized by Google

Maria (aufmerksam werdend).
Ihr seid ihr wohl näher als Ihr glaubt.

Ahasver. Wie meint Ihr das?

Maria. Ihr wandert schon lang?

Ahasver. Lang — lang! Es ist ein Wunder dabei,
Euch würde grau'n.

Maria. Vor einem Wunder,
Das Gott gewollt? Wie redet Ihr nur!
Ist denn nicht alles ein Wunder um uns?
Der Sternenreigen? Die sprossende Saat?
Der Schmetterling, der aus schlechtem Wurm
Sich zur Lust der Augen verwandelt, wenn er
Das Gespinst verlässt? Das Leben, der Tod —
Gibt es grössere Wunder?

Ahasver. Doch graut Euch vor
Dem Tod?

Maria. Er ist Gottes. Mir graut nicht vor ihm.

Ahasver. Doch vor dem Leben, wenn es sich lang
Und länger dehnt —

Maria. (innerlich angespannt). Vor seinem Thron
Sind tausend Jahre wie ein Tag
Und ein Tag wie tausend Jahre. Was er
Den Menschen bestimmt, ist wohlgetan.
Und die es entschleiert — die Stunde wird nah'n.

Beide. Ein seltsam Schauern ist um mich her,
Als umrauschten die Flügel des Höchsten mich,
Ein Ahnen, heilig, ernst und schwer —
Was es auch sei — ich beuge mich.

(Agnete kommt eilig.)

Agnete. Fräulein — verzeiht — mir ist so bang —
Es hat schon lange rumort und gegärt —
Jetzt bricht es los!

Maria. Was, liebe Alte?

Agnete. Aufrührer sind's, von den Bauern ein Schwarm,
Der rote Michel führt sie an,
Dem das Töchterchen starb.

Maria. Der arme Mann!

Agnete. Er sei wie von Sinnen, so meldet uns Trude,
Des Köhlers Kleine, flucht und droht
Und schwört uns allen hier den Tod.
Und grad ist der Burgwart hinunter zum Dorf!

Digitized by Google

Maria. Bleibt ruhig, Kinder!
Sie haben sich sonst
Der Gewalt enthalten und tun's wohl auch heut.
Auch taten wir ihnen ja nichts zu leid.
Doch quält mich eins: Der Kranken Los.
Die müssen wir bergen. Tief in den Wald,
In die Köhlerhütte. — Helft ihr, Gast?
Ein uralt Mütterchen ist dabei,
Blind und taub, schier allen zur Last —
Flüchtet Ihr die?

Ahasver. Kommt, kommt — nur rasch.

Maria. Zum hintern Tor!

Agnete (zu Ahasver).
Seid ein wack'rer Gesell!

(Sie eilen ins Schloss. Maria bleibt auf der Altane stehen.)

Die Aufrührer (noch draussen).
Nur vorwärts — dort — (Sie erscheinen von links vorn.)

Michel. Da wären wir denn. —
(Er erblickt Maria.)
Dich sucht' ich, dich, die dort aufrecht steht,
Als wie der Kaiserin Majestät.
Wir kommen und halten Gericht.

Maria Gericht?

Michel. Nicht wahr, die Welt hat sich umgedreht?
Das war sonst anders. Der Bauer ruft heut
Den gestrengen Herrn vor die Schranken.

Maria. Ihr wisst, die Ritter und Knechte stehn
Im Feld! Die Burg ist unbeschützt.
Wehrlose Frauen bedroht
Kein rechter Mann.

Michel. Wehrlose Frau'n?

Maria. (stark) Nicht wehrlos, nein,
Denn Gott ist unser Schirm und Hort.

Michel. Gott? Gott? Lästerin du,
Dass dir die Zunge nicht verdorrt!
Mit Zaubertränken und Hexenkraut
Bist du durch Satans Kunst vertraut,
Und zogst mir so ins frühe Grab
Mein einzig liebes Kind herab.

Maria. Wie fühl' ich deine Herzensnot,
Du Armer, Armer —

Digitized by Google

Michel. Pest und Tod!
Sie höhnt mich noch! Doch hüte dich fein,
Schon manches stolze Schloss brach ein,
Und vor dem Edelfräulein macht
Der Tod nicht Halt. (Zu seinen Genossen.)
Nehmt ihr die Burg
Und diese lasst mir.
(Er dringt mit der Axt auf Maria ein.)

Ahasver (stürzt aus dem Schloss und stösst ihn zurück).
Unseliger du —
Zurück die Hand —

Michel. Ha ha ha ha!
Der bleiche Gesell, versteckt im Schloss,
Der Hexe Lehrer und Lustgenoss —
Geh du voran —

Maria (beschützt Ahasver). Er ist mein Gast —
Rührt ihn nicht an!

Ahasver. Lass, Herrin, lass,
Mich schützt ein Höh'rer —

Michel. Wer wäre denn das?
Lass sehn — (Die Axt, mit der er auf ihn eindringt, zerspringt.)
Da schaut — Der Spuk — o Graun —
Prallt auch die Kugel von ihm ab,
Deinem höllischen Buhlen?
(Er schiesst. Ahasver steht unverletzt.)
Nun ist's gewiss.
Mit Augen könnt ihr das Blendwerk schau'n.
Hexe, Hexe!

Die Bauern. Hexe, Hexe!

Michel (zu Maria). Und bist auch du gefeit?
(Zu den Bauern, auf Ahasver deutend.)
Den bändigt das heilige Kreuz.
(Sie halten ihm ein Kruzifix vor.)
Greift ihn und hinab in das Turmverliess
An den eisernen Ring. Dort wird er zahm.
Du aber, du, da lieg!
(Während die übrigen Ahasver umdrängen, erschlägt er Maria.)

Ahasver (reisst sich mit übermenschlicher Gewalt los und stürzt Maria zu Hilfe.)
Herr Christ,

Digitized by Google

Hilf du!

(Plötzliche Finsternis, Donner und Blitz. Die Aufrührer entfliehen. Es wird wieder hell.)

Zu spät!

Maria (tödtlich getroffen). Nicht so, mein Freund,
Die Zeit ist da, die Gott sich ersah.

Ahasver (ihr zu Füssen). O Jammer, Jammer!

Maria. Du kannst auch weinen?
Und weinst um mich?

Ahasver. Du Zarte, du Reine —
Und musst so früh dahin?

Maria. Ich bin ein Scheit nur,
Ein armes Scheit.
Das Feuer der Liebe zu heizen.
Das muss verglüh'n —
Drum sorge dich nicht. —
Doch willst du mir ein Liebes tun,
So trag mich hinüber, wo das Kreuz
Aufragt,
Und dort lass mich ruh'n,
Ruh'n und sterben.

Ahasver. Was du verlangst,
Will ich tun.

(Er trägt sie hinüber und bettet sie auf der Ruhebank so, dass sie ihn, aber auch das Haupt des Gekreuzigten im Auge haben kann.)

Maria (mit gehobenem, visionärem und prophetischem Ausdruck).
Ich kenne dich.

Ahasver. Du sahst mich schon?

Maria. Von der Höhe der Gräber liest
Der verlöschende Geist in den Sternen,
Raum- und Zeitenfernen
Schwinden in nichts vor ihm.

Ahasver. Mir träumt: einst traf mich schon
Dieser milden Stimme Ton.
So sprach das Weib
Auf Golgatha,
So brach ihr sterbender Laut,
Als ihr zarter Leib
In der Flammengrube versank.

Maria. Dank! Dank!
Es war der Herr,
Der aus ihr sprach.

Digitized by Google

Ahasver. Der Herr?
Maria. Der dich aufgespart,
Ein Wahrzeichen seines Siegs,
Seiner Gnade ein Unterpfand,
Und der dich zu empfangen
Die Arme ausgespannt.
Ahasver. Ein linder Sommerwind
Um meine hohlen Wangen,
So umspielt mich dein Wort.
O wende dein Auge nicht fort.
So traf mich ihr Blick,
Wie der deine mich bannt,
Unendliche Liebestiefen
Lagen auf seinem Grund —
Ich aber kehrte das Haupt
Und wandte den trotzigen Schritt,
Aber das Sehnen,
Das Sehnen zog mit.
Maria. Des Herren Auge war's,
Das aus ihr schaute,
Als du die Rast ihm versagt.
O wie sein Blick da geklagt!
Ahasver (zum Kruzifix gewandt). Sein Blick — sein Blick —
Ich sehe ihn wieder —
Maria. Es bricht durch Nebel,
Schutt und Gestein
Eine Blume rot,
Wie ein Blutstropfen klein,
Die durchduftet das Weltengetriebe.
Ahasver. Mein Erdenhoffen ward zu Staub,
Mein Glaube eines Irrwahns Raub,
Nur eines bleibt —
Maria. Die Liebe.
Und spräch ich mit Menschen- und Engelzungen,
Und hätte der Liebe nicht,
So wäre ich nichts.
Ahasver. Und wüsst' ich alles Geheimnis der Welt,
Und könnte mein Glaube Berge versetzen,
Und hätte der Liebe nicht,
Wäre ich nichts.

Digitized by Google

Maria. Und gäb' ich all meine Habe den Armen,
Und hätte der Liebe nicht,
Wäre ich nichts.

Beide. Weissagung schweigt,
Erkenntnis erlischt,
Die Liebe höret nimmer auf.

Maria. Komm denn, komm, die Zeit ist erfüllet,
Komm, mein Bruder, und diene dem Herrn.

Ahasver (richtet sich auf und faltet die Hände zum Gebet).
Der dich verkannt,
Der dich von sich stiess,
Der dich verfolgt mit Drohen und Morden,
(er kniet nieder)
Sieh deinen Knecht im Staube vor dir.
Der du die Liebe bist,
Nach deiner Gnade verfahre mit mir.

Maria (halb aufgerichtet).
Die himmlische Pforte rauscht.
Er öffnet die Arme weit.
Siehst du, mein Bruder,
Siehst du das Licht —?

Ahasver. O diese Fülle —
Ich trage es nicht —

Maria. Seine Hand —
Er legt die Hand
Uns auf,
Die durchstochene Hand —
Mir zuckt das Herz
Vor Himmelsfreude —

Ahasver. Bei ihm nun, bei ihm —

Beide. O Seligkeit!

(Sie sinken sterbend zurück. Ahasvers Haupt ruht in Marias Schoss. Über die Szene ist der Abend hereingebrochen. Jetzt erscheinen von allen Seiten Engel mit langen weissen Gewändern und Flügeln, Palmzweige tragend. Sie treten um das Todeslager der beiden und nehmen bald den ganzen Bühnenraum ein. Aus den Wolken bricht ein heller Glorienschein.)

Die Engel.
Mitleidstränen und Opferblut
Netzen die Saaten des Herrn,
Dass sie herrlich prangen, dicht

Digitized by Google

Wie am Himmel Stern an Stern.
Liebe schafft, Liebe erhält
Gottes Reich und Gottes Welt,
In ihrem heiligen Namen
Geschehe alles! Amen!

Schluss

Nachwort. Es braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden, dass der Charakter des Ahasver-Stoffes, der zu einem räumlich und zeitlich geschlossenen Drama nicht zu gestalten war, seine Einheit in der Hauptfigur und den Ideen findet, die sie durch die Jahrhunderte begleiten. Seine mystischen Elemente aber rechnen auf die Musik, ohne deren Hilfe er bislang niemals für das Drama und vollends für das Theater zu gewinnen war. Das Recht der Komposition ist vom Verfasser, Prof. Dr. Heinrich Bulthaupt, Bremen, zu erwerben.



Digitized by Google

ZUR GESCHICHTE DER KONIGLICHEN PREUSSISCHEN HOFKAPELLE

von Dr. Wilhelm Altmann-Friedenau-Berlin

Schluss

Spontini war also gestürzt, aber auch nicht lange mehr sollte sich sein Widersacher, Graf Redern, seiner Stellung als General-Intendant der Kgl. Schauspiele[1]) erfreuen. Am 1. Juni 1842 übernahm Karl Theodor von Küstner (geb. 1784), der in ähnlichen Stellungen bisher in Leipzig, Darmstadt und München gewirkt hatte, diesen Posten, den er bis zum 1. Juni 1851 bekleiden sollte. Graf Redern aber wurde zum General-Intendanten der Kgl. Hofmusik[2]) ernannt, welchen Rang er bis zu seinem Tode im Jahre 1883 bekleidet hat. In dieser Eigenschaft hatte er die alleinige Oberaufsicht über die grösseren und kleineren musikalischen Aufführungen bei Hofe zu führen, hatte sich aber vor einer jeden solchen Aufführung mit dem General-Intendanten der Schauspiele näher zu vernehmen, damit weder die Theatervorstellungen noch die musikalischen Aufführungen bei Hofe einander benachteiligten. Die Aufsicht über die Kapelle verblieb dem General-Intendanten der Schauspiele, doch hatte der General-Intendant der Hofmusik das Recht, auf geeignete Anstellungen aufmerksam zu machen.

[1]) Graf Redern brachte von wichtigeren Opern folgende auf die Berliner Bühne: 1829 Auber's „Stumme von Portici" und „Braut", „Faust" von Spohr; 1830 Rossini's „Belagerung von Corinth" und „Semiramis", Auber's „Fra Diavolo"; 1831 „Die Räuberbraut" von Ferd. Ries, Marschners „Templer und Jüdin"; 1832 Herolds „Zampa", Meyerbeers „Robert der Teufel"; 1833 Marschners „Hans Heiling", Herolds „Zweikampf"; 1834 Bellini's „Capuletti und Montechi", Reissigers „Felsenmühle"; 1835 Cherubini's „Ali Baba", Auber's „Ehernes Pferd"; 1836 Bellini's „Puritaner" und „Nachtwandlerin"; 1837 Donizetti's „Liebestrank"; 1838 Bellini's „Norma", Marschners „Des Falkners Braut"; 1839 Lortzings „Zar und Zimmermann" und „Die beiden Schützen", Adams „Bauer von Preston", Mercadante's „Schwur"; 1840 Donizetti's „Lucrezia Borgia", Auber's „Feensee"; 1841 „Hans Sachs" von Lortzing, Halevy's „Gitarrenspieler", Donizetti's „Belisar"; 1842 Auber's „Krondiamanten", Meyerbeers „Hugenotten".

[2]) Vgl. auch folgende Königl. Kabinetsorder:

Ich bestimme hierdurch, dass in das neue Hof- und Staats-Handbuch und zwar zwischen den dem Hof-Jagd-Amte und den Schauspielen gewidmeten Rubriken noch eine Rubrik für die Hofmusik eingerückt werden soll. Unter der Rubrik „Hofmusik" sind nächst dem wirklichen Geheimen Rate Grafen von Redern als General-Intendanten die General-Musik-Direktoren Spontini, Meyerbeer und Felix Mendelssohn,

Digitized by Google

Wie König Friedrich Wilhelm III. Spontini als Komponisten vornehmlich geschätzt hatte, so liebte sein Nachfolger besonders die Musik Meyerbeers;[1]) dieser, dem nach der ersten Berliner Aufführung des „Robert" im Jahre 1832 ehrenhalber der Titel eines Preussischen Hofkapellmeisters verliehen worden war, wurde nach der ersten Aufführung der „Hugenotten" 1842 zum Generalmusikdirektor ernannt und seine Anwesenheit in Berlin auf sechs Monate beschränkt. Während dieser Zeit sollte er die Direktion[2]) der Hofmusiken mit Ausschluss der geistlichen unter Oberaufsicht des Grafen Redern übernehmen und sich dem Einstudieren und Dirigieren der neuen grossen Opern eigener und fremder Komposition widmen. Schon vorher war Felix Mendelssohn-Bartholdy, wie Meyerbeer in Berlin gross geworden, nach längeren Verhandlungen[3]) zunächst als Kapellmeister, später (1842) als General-

welcher neuerdings zum General-Musik-Direktor ernannt ist, letzterer als Musikdirektor für die geistliche Musik, aufzuführen, ausserdem aber als Leiter der Kirchenmusik in der Kapelle der Major Einbeck, aggregiert dem zweiten Garde-Regimente, und der Musik-Direktor Dom-Organist Grell. — Zu der Kapelle der Hofmusik gehören die Kammersänger und Kammersängerinnen; auch ist an dieser Stelle hinter dem Namen derselben auf die Mitglieder des Orchesters, welche verpflichtet sind, bei der Hofmusik mitzuspielen durch den Vermerk „s. Orchester" zu verweisen, indem die sechste Abteilung der für die Schauspiele bestimmten Rubrik anstatt als „Kapelle" künftig als „Orchester" bezeichnet werden soll. In dieser Abteilung sind Spontini und Meyerbeer nochmals zu nennen. Hiernach gebe ich Ihnen die weitere Veranlassung anheim.

Berlin, den 14. Dez. 1842.

Friedrich Wilhelm.

An den
Oberkammerherrn und Staats-Minister Herrn Fürsten
zu Sayn-Wittgenstein und den Staats-Minister
Grafen zu Stolberg.

Seit dem 30. Januar 1884 sind die Funktionen und Attribute des Generalintendanten der Königl. Hofmusik auf den Generalintendanten der Königl. Schauspiele mitübertragen.

[1]) Vgl. meine „Meyerbeer-Forschungen" in den Sammelbänden der internationalen Musik-Gesellschaft, Jg. 4 (1903), S. 519 ff.

[2]) R. Wagner sagt in seiner Schrift „Über das Dirigieren" (Werke, 3. Aufl. Bd. 8, S. 267): „Da Meyerbeer recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, ausserdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner Orchester von ausserordentlicher Verdienstlichkeit werden können."

[3]) Vgl. hierzu folgende Kabinettsorder:

„Nach den Anträgen in Ihrem Bericht vom 27. d. M. will Ich

1. den Komponisten Dr. Felix Mendelssohn zum Kapellmeister ernennen und die Zahlung des ihm bewilligten Gehaltes vom 1. Mai d. J. ab genehmigen. Der beabsichtigten Veranstaltung akademischer Konzerte schenke ich Beifall und gestatte

2. dass dazu ein Königlicher Konzertsaal benutzt,

Digitized by Google

musikdirektor der kirchlichen und geistlichen Musik nach Berlin berufen worden, vor allem, um an der vom König beabsichtigten, aber dann nicht ausgeführten Umgestaltung der Akademie der Künste, der Schaffung einer grossen Musikschule teilzunehmen, endlich auch, um für den König die Musik zu einigen Dramen (Antigone, Ödipus in Kolonos, Sommernachtstraum, Athalia) zu schreiben; mit der Oper hatte er nichts zu tun, wohl aber Konzerte mit dem Orchester zu veranstalten, auf die wir später in anderem Zusammenhange einzugehen haben.

Meyerbeer, der in seinen Opern noch grössere Ansprüche an das Orchester stellte als Spontini, nahm sich der traurigen finanziellen Lage der Kammermusiker[1]) sehr an; er betonte nachdrücklich, dass nicht bloss die Lebensverhältnisse schwieriger und teurer geworden wären, sondern dass sich auch die dienstlichen Anforderungen gewaltig gesteigert hätten. Er erreichte es, dass durch Kabinettsorder vom 5. Februar 1844 das durch Spontini bis auf 120 Taler heruntergegangene Mindestgehalt nunmehr wenigstens auf 300 festgesetzt, dass 1845 (29. September) unter Vorbehalt des Widerrufs genehmigt wurde, dass zur Erleichterung der Mitglieder der Kapelle, die übrigens beim Brande des Opernhauses im Jahre 1843 auch in Mitleidenschaft[2]) gezogen worden waren, der Dienst bei den Vorstellungen von Schau- und Lustspielen einmal wöchentlich durch die Eleven der Musikschule versehen wurde. Auch im übrigen griff Meyerbeer, trotzdem er häufig auf Urlaub (seit 1854 auf unbestimmte Zeit) war, vielfach sehr fördernd in den Betrieb der Berliner Oper ein.

Bei seinem Amtsantritt fand er den schon ziemlich verbrauchten Kapellmeister Henning vor und als Ersatz für den eben pensionierten Möser den Musikdirektor Wilhelm Taubert (geb. 1811), der, 1841 schon vielfach zu Vertretungen herangezogen, am 8. März 1842 angestellt worden

3. in demselben eine Orgel zum Gebrauch bei den Konzerten aufgestellt und

4. Meine Kapelle und die Solisten des Theater-Gesang-Personals zur Mitwirkung herangezogen werden.

Das Ministerium Meines Hauses hat von diesen Bestimmungen zur weiteren Veranlassung Kenntnis erhalten.

Domanze, den 8. September 1841.

gez. Friedrich Wilhelm."

An den Staatsminister
Eichhorn.

[1]) Im Jahre 1819 bezogen 88 Mitglieder (Kapellmeister usw.) der Kapelle 43785 Taler, 1843 dagegen 104 Mitglieder (Generalmusikdirektor usw.) nur 47237 Taler.

[2]) 52 Mitglieder des Orchesters erhielten für ihre eigenen verbrannten Instrumente eine Entschädigung von zusammen 1912 Taler 15 Sgr. Die teuerste Violine (mit Kasten) wurde mit 160 Talern, die billigste mit 9, eine Gitarre (mit Kasten) mit 40 T. bewertet.

Digitized by Google

war und am 21. Dezember 1844 zum Kapellmeister[1]) befördert wurde. Als Hennings Pensionierung 1847 beschlossen war, versuchte Taubert — vergeblich — durchzusetzen, dass neben ihm kein zweiter, selbständig agierender Kapellmeister angestellt wurde; er wollte mit einem tüchtigen Musikdirektor und einem geschickten klavierspielenden Korrepetitor (der freilich damals in Berlin fehlte) die Opern ganz allein einstudieren und leiten. Allein auf Wunsch des Königs wurde neben Taubert Otto Nicolai (geb. 1810) aus Wien berufen, während Herr von Küstner gar zu gern Franz Lachner aus München sich nachgezogen hätte. Leider starb Nicolai, der am 1. März 1848 seine Stellung am Theater und auch am Domchor angetreten hatte, bereits am 11. Mai 1849, nachdem er mit den „Lustigen Weibern von Windsor" am 9. März einen glänzenden Triumph gefeiert hatte und bereits in Streitigkeiten mit Herrn von Küstner geraten war.

Um die Stelle des Verstorbenen bewarben sich nicht weniger als 16 mehr oder minder bekannte Kapellmeister, z. B. Heinrich Dorn, der damals bereits 66jährige Konradin Kreutzer, Julius Rietz, den früher schon Mendelssohn empfohlen, Karl Eckert, Lortzing und Ferdinand Hiller. Herr von Küstner empfahl Rietz oder Dorn;[2]) für letzteren (geb. 1804) ent-

[1]) Sehr richtig urteilte der Wiener Hofkapellmeister Otto Nicolai, mit dem 1844 Graf Redern über den Berliner Domkapellmeisterposten verhandelte, als er an diesen am 8. Oktober 1844 u. a. wie folgt schrieb: „Erstens möchte ich gern zu gleicher Zeit auch eine Anstellung am Theater haben. Es fehlt dort noch ein tüchtiger, aktiver Kapellmeister. Meyerbeer dirigiert fast nie; Henning — wenig. Die ganze Last des eigentlichen Geschäfts liegt fast allein auf Taubert, und das ist für einen zu viel. Da die Erfüllung meiner Funktionen als Domkapellmeister nicht meine Zeit ganz hinnehmen kann, so könnte ich sehr gut auch noch eine Kapellmeisterstelle am Theater verwalten. Als hiesiger erster Kapellmeister am Hoftheater könnte mein dortiger Platz am Theater wohl unter Meyerbeer (als dem General-Musikdirektor), jedoch nicht unter Henning und Taubert sein".

[2]) Heinrich Dorn hatte sich schon 8. April 1841, als gar keine Vakanz war, beworben; er schrieb damals u. a. „Wie oft mir auch die Gelegenheit geboten worden während neunjähriger Anwesenheit in Riga die hiesige Stellung anderwärts zu vertauschen, so habe ich doch von derselben niemals Gebrauch machen können, da zum Teil diese Stellung an und für sich eine höchst angenehme, dann aber auch durch die damit verbundene Einnahme (als städtischer Musikdirektor auf Lebenszeit und zugleich als Kapellmeister am Theater) eine so einträgliche ist, wie sich deren wohl nur wenige deutsche Künstler im Vaterlande erfreuen dürften. Obwohl ich daher recht gut weiss, dass ich — falls mir das Glück zuteil würde, in Berlin eine meinen Fähigkeiten entsprechende Stellung zu erhalten — dieselbe dennoch nur in mehrfacher Beschränkung meiner bisherigen Verhältnisse antreten könnte, so ist anderseits die Aussicht, unter einem wahrhaft kunstsinnigen Chef an einer mit königlicher Freigebigkeit dotierten Anstalt und vor einem feingebildeten Publikum für das Gedeihen der dramatischen Musik nach jeder Richtung hin wirken zu können, so lockend, dass ich ohne Bedenken diese Gelegenheit ergreifen würde, selbst mit Aufopferung bedeutender pekuniärer Vorteile in mein Vaterland zurückzukehren." Noch charakteristischer ist folgende

Digitized by Google

schied dann Meyerbeers Einfluss. Er wurde vom 1. Oktober 1849 ab, zunächst auf zwei Jahre, in Rang und amtlicher Stellung Taubert gleichgestellt und blieb bis zu seiner Pensionierung am 1. März 1869 Kapellmeister, hat dann aber noch bis zu seinem Tode am 10. Januar 1892 als Gesangslehrer an der Oper und als Mitglied der Prüfungskommission für die der General-Intendantur eingereichten neuen Opern gewirkt.

Aus Küstners Regime, in das u. a. die Aufführungen[1]) von Richard Wagners „Der fliegende Holländer" und „Rienzi" (1844 bzw. 1847) fallen, ist noch die Königl. Kabinettsorder vom 10. Mai 1847 wichtig, wonach die Prüfung der Bewerber für eine erledigte Kammermusikstelle immer nur für diese eine Vakanz gelten, nicht aber auch für spätere Vakanzfälle massgebend sein solle. Als 1850 der Fürst von Hohenzollern-Hechingen bei Abtretung seiner Souveränität an Preussen seine Kapelle auflöste, wurde Herr von Küstner angewiesen, die talentvolleren Mitglieder dieser

Stelle aus seinem Bewerbungsgesuche vom 26. Mai 1849 an den Königl. Hausminister: „Wenn es bei der Wiederbesetzung des in Rede stehenden Amtes darauf ankäme, das Vollgewicht eines europäischen Namens oder ein Kompositionstalent ersten Ranges an die Spitze der Kapelle zu berufen, so würde ich es nicht wagen, mich bei solcher Gelegenheit den Bewerbern anzuschliessen. Wenn aber, wie ich glaube, im vorliegenden Falle nur ein solcher Dirigent gesucht und berücksichtigt werden wird, dessen Fähigkeiten in dieser Richtung hin als geschickter Führer grösserer Massen sich bereits bewährt haben und dessen Charakter sowie humanistische Bildung Bürge sind, dass er seine nicht bloss innerhalb der musikalischen Grenzen abgeschlossene Stellung ehrenvoll zu behaupten imstande wäre — dann glaube ich mich, ohne unbescheiden zu sein, nach einer mehrjährigen öffentlichen Laufbahn und infolge der inzwischen erzielten und dem grösseren Publikum bekannt gewordenen Resultate (1826 bei der Königsberger Bühne, 1827—30 am Königl. Hoftheater in Leipzig; nach dessen Auflösung 1830—42 als städtischer Kapellmeister in Riga und seitdem in derselben Stellung zu Köln, während dieser Periode 1843 und 1846 Dirigent des Niederrheinischen Musikfestes) für die erledigte Stellung am Königl. Hoftheater in Berlin qualifiziert halten zu dürfen. Ein günstiger Zufall hat es gewollt, dass ich mich kurz zuvor am Palmsonntage d. J. dem Berliner Publikum als Komponist und Dirigent in meinem im Saale des Königl. Opernhauses gegebenen Konzert zu zeigen Gelegenheit hatte, und zwar mit einem Erfolge, dass ich den musikalischen Kreisen der Residenz nicht unvorteilhaft bekannt zu sein hoffe."

[1]) Bemerkenswerte Opern, die Herr v. Küstner ausserdem aufgeführt hat, sind folgende: 1842 Donizetti's „Regimentstochter" und „Linda von Chamounix", Rossini's „Tell"; 1843 Kreutzers „Nachtlager von Granada", Lortzings „Wildschütz", Auber's „Carlo Broschi"; 1844 Adams „König v. Yvetot", Auber's „Sirene", Meyerbeers „Feldlager in Schlesien"; 1845 Mozarts „Schauspieldirektor", Spohrs „Kreuzfahrer", Flotows „Stradella", Lachners „Catharina Cornaro"; 1846 Halevy's „Musketiere der Königin", Karl Eckerts „Wilhelm von Oranien"; 1847 Halevy's „Jüdin", „Fausts Verdammnis" von Berlioz (Konzertaufführung); 1848 Flotows „Martha", S. Salomans „Diamantkreuz"; 1849 Nicolai's „Lustige Weiber" und „Der Verbannte", Halevy's, „Tal von Andorra"; 1850 Balfe's „Mulatte" und „Zigeunerin", Meyerbeers „Prophet".

Digitized by Google

Kapelle bei Vakanzen in der Hofkapelle insofern zu berücksichtigen, als in deren Interesse ihr Engagement liege und durch vorzügliche Leistungen der betreffenden Musiker motiviert werde.

Als bald nachher Herr von Küstner zurückgetreten war, wurde Botho von Hülsen (geb. 10. Dezember 1815) Generalintendant, der 35 Jahre lang diese Stellung innehaben sollte. Er hat nach Kräften für die pekuniäre Besserstellung der Kammermusiker gesorgt. Als sie ihm freilich im Jahre 1855, damals 91 an der Zahl, den Entwurf zu einem verbesserten Normalgehalt überreichten, nach dem das Anfangsgehalt 500, das in 39 Jahren zu erreichende Höchstgehalt 800 Taler nebst einer Zulage von 100 Talern für die sogen. Opernspieler betragen sollte, lehnte er die Altersklassen[1]) zwar ab und wies auch darauf hin, dass das für alle Subalternen übliche Anfangsgehalt von 300 Talern weiterbestehen müsse, aber er wirkte darauf hin, dass die 64 Kammermusiker, die damals einen Gehalt unter 600 Taler hatten, aufgebessert wurden; von nun stellte er stets mit dem Minimalgehalt an, verteilte aber den überflüssigen Gehalt der Pensionierten; der Mindestgehalt stieg auf seine Veranlassung 1860 auf 325, 1870 auf 400, 1872 endlich auf 500 Taler, wozu noch seit 1872 ein Wohnungsgeldzuschuss von 180 Tlr. kam; auch sorgte er dafür, dass manche Stellen durch andere Instrumente zweckentsprechender besetzt wurden, so machte er 1857 aus der überflüssigen 12. Violoncellstimme die sehr nötige 28. Geigerstelle, erreichte 1870 die Anstellung eines 4. Trompeters, 1872 die eines 8. Kontrabassisten, 2. Paukers und 3. Harfenisten (welche letztere Stelle freilich 1876 in eine Bratschenstelle umgewandelt wurde). Aller-

[1]) Aus Herrn von Hülsens Antwort auf die Petition seien hier folgende Stellen mitgeteilt:

„Dass die Zahl der grossen Vorstellungen zugenommen, dadurch aber die Dienstleistungen aller Teile sich vermehrt haben, lässt sich nicht ableugnen, ebensowenig, dass die Preise der notwendigsten Lebensbedürfnisse seit 2 Jahren eine solche Höhe erreicht haben, dass sie auf alle Schichten der menschlichen Gesellschaft mehr und minder . . . einwirkt.

. . . Bei einer Kunstanstalt wie das Kgl. Theater kann das Dienstalter nicht allein als das vorwiegende Prinzip massgebend sein.

Knüpft sich an das Dienstalter nicht auch die Geschicklichkeit, das Talent, der Fleiss, das Bestreben nach weiterer Vervollkommnung, so dürfte derjenige, der seine schwachen Talente kennt, der sich schont, der überhaupt nur so wenig tut, als er ungestraft tun und leisten darf, dennoch versichert sein, mit Zeit und Musse das höchste Gehalt zu erzielen. Die Verschiedenheit der Instrumente, das Verhältnis der unter ihnen bestehenden Schwierigkeiten wird dabei gar nicht in Betracht gezogen, es könnte sich ereignen, dass der Pauker eins der ältesten Mitglieder werden würde — sein Instrument lässt eine solche Qualifikation vor allen andern zu — dann würde er auch zum Genusse des höchsten Gehalts berechtigt sein. Ebenso wenig wird der besonderen Kunstfertigkeit Rechnung getragen . . .“

Digitized by Google

dings darf nicht vergessen werden, dass diese Stellen und die Gehaltsaufbesserungen deswegen sehr notwendig waren, weil Herr von Hülsen statt der bis dahin üblichen wöchentlichen 2 Opernvorstellungen seit Anfang der sechziger Jahre täglich die Oper spielen liess; diese grosse Mehranstrengung wurde dadurch in keiner Weise kompensiert, dass er die Zwischenaktsmusik im Schauspielhause abschaffte; auch wurde der Dienst, besonders seitdem Richard Wagners [1]) Werke immer häufiger gegeben wurden, immer anstrengender; die Proben und Aufführungen der gleichfalls sehr langen Meyerbeer-Opern erforderten immer mehr Zeitverlust. Während Herr von Hülsen übrigens anfänglich bei der Besetzung erledigter Stellen in der Königl. Kapelle auf die schon längere Zeit im Theaterdienste beschäftigten Akzessisten hauptsächlich Rücksicht nahm, liess er von 1858 ab bei allen Anstellungen, namentlich bei den Blasinstrumenten, eine Prüfung entscheiden, zu der jedermann Zulass hatte; natürlich wurde aber bei gleicher künstlerischer Begabung der am längsten im Königl. Dienst Beschäftigte den anderen Bewerbern vorgezogen.

Zur Entlastung der beiden Kapellmeister Taubert und Dorn hatte Herr von Hülsen als dritten Operndirigenten Robert Radecke (geb. 1830), der bis dahin nur Konzerte geleitet hatte, mit dem Titel „Musikdirektor" am 1. Nov. 1863 angestellt; fünf Jahre später wünschte er die Verantwortung der Orchesterleitung in eine Hand zu legen. Sowohl Dorn wie Taubert traten mit Ablauf des Jahres 1868 in den Ruhestand; letzterer bekam den Titel Oberhofkapellmeister und behielt die Leitung der Hofkonzerte [2]) und der Symphonie-Soireen, von denen noch zu reden sein wird. Die Leitung der Oper bekam der bisherige Stuttgarter Hofkapellmeister

[1]) „Tannhäuser" seit 1856, „Lohengrin" seit 1859, „Meistersinger" seit 1870, „Tristan und Isolde" seit 1876, die „Walküre" seit 1884, „Siegfried" seit 1885. — Von neuen wichtigeren Opern kamen unter Herrn v. Hülsen zur Aufführung: 1863 Gounod's „Margarete", 1865 Meyerbeers „Afrikanerin", 1869 Gounod's „Romeo und Julie", Thomas' „Mignon", 1872 Bruchs „Hermione", 1874 Verdi's „Aida", 1875 Rubinsteins „Makkabäer", und Brülls „Goldenes Kreuz", 1876 „Der Widerspenstigen Zähmung" von Götz, Kretschmers „Folkunger", 1877 Schumanns „Genoveva", 1878 Aberts „Ekkehard", „Armin" von Heinrich Hofmann, 1879 Rubinsteins „Feramors" und Goldmarks „Königin v. Saba", 1880 Nesslers „Rattenfänger", Bizet's „Carmen", Rubinsteins „Nero", 1881 Meyerbeers „Dinora", 1882 Perfalls „Raimondin", 1883 Klughardts „Gudrun", Lortzings „Undine" (!), 1884 Ed. Franks „Hero", 1885 Nesslers „Trompeter", 1886 Joncière's „Johann von Lothringen" und Heinrich Hofmanns „Donna Diana".

[2]) Aus der Kgl. Kabinetsorder vom 22. Dezember 1868, durch die Taubert als Operndirigent beseitigt wurde, sei folgende Stelle hervorgehoben:

„Da es Mein Wille ist, das Orchester Meiner Oper unter eine einheitliche Leitung zu stellen, welche sich nicht ohne übermässige Anstrengung Ihrer Kräfte mit den Funktionen verbinden lässt, die Ich ferner von Ihnen wahrgenommen zu sehen wünsche, so habe ich beschlossen vom 1. Januar k. J. ab Ihre amtliche Tätig-

Digitized by Google

Karl Eckert (geb. 1820), der ein Pflegesohn des bekannten Hofrats Dr. Friedr. Förster war und in seiner Jugend vielfache Förderung durch König Friedrich Wilhelm III. und IV. erfahren hatte, zunächst auf 1 Jahr, bis er am 26. Febr. 1870 definitiv unter Zusicherung dereinstiger Pension angestellt wurde. Ihm wurde Musikdirektor Radecke untergeordnet und blieb es auch, wenngleich er 1871 als Kapellmeister und 1874 definitiv angestellt wurde, bis Eckert plötzlich am 14. Okt. 1879 in einer Droschke vom Schlage getroffen wurde und starb. Nunmehr wünschte Herr von Hülsen wieder ein koordiniertes Verhältnis der Kapellmeister. An Stelle Eckerts trat neben Radecke seit 1. Juli 1880 Heinrich Kahl, der seit 1872 als Chordirektor engagiert war und in dieser Stellung so ausgezeichnet gewirkt hatte, dass er am 2. Nov. 1874 unter Verleihung des Titels „Musikdirektor" endgültig, d. h. pensionsberechtigt, angestellt worden war.

Eine Neuerung, die den Orchestermitgliedern sehr erwünscht war, setzte Herr von Hülsen 1882 durch. König Wilhelm I. genehmigte am 15. Februar dieses Jahres, dass Mitglieder der Königl. Kapelle, die als Künstler von hervorragender Bedeutung wären, ihm zur Charakterisierung als „Kammervirtuosen" vorgeschlagen werden sollten; doch erklärte er gleichzeitig, diesen Titel zur Bewahrung seines Ansehens nur in mässigem Umfange verleihen zu wollen.

Nach dem Tode des Herrn von Hülsen (30. September 1886) wurde Graf Bolko von Hochberg (geb. 1843), der als Begründer der Schlesischen Musikfeste und auch als Komponist (unter dem Namen I. H. Franz) in weiteren Kreisen bekannt ist, zunächst provisorisch, bald aber definitiv Generalintendant. Er begann seine Tätigkeit damit, dass er neben Radecke, der bereits am 1. Juli 1887 mit vollem Gehalt zur Disposition gestellt, aber erst am 1. Juli 1895 pensioniert wurde, und Kahl den von ihm hochverehrten Leiter der Schlesischen Musikfeste, der Oper bisher völlig fremden Ludwig Deppe zum Kapellmeister vom 1. Januar 1887 auf 5 Jahre ernannte, speziell um die Opern von Gluck, Mozart, Beethoven und Weber, sowie auch die Symponiekonzerte der Kapelle zu leiten. Allein Deppe war dieser Stellung doch nicht gewachsen; dazu war seine Gesundheit bereits sehr angegriffen; nachdem sein Abschiedsgesuch mehrmals abgelehnt worden war, wurde es dann zum 1. November 1888 bewilligt. Für Radecke war vom 1. Juli 1887 Prof. Karl Schröder (zuletzt in Rotterdam) eingetreten,

keit auf die Leitung der Hofkonzerte und der Symphonie-Soireen, sowie auf die Prüfung der von der Generalintendantur Meiner Schauspiele Ihnen zugesandten neuen musikalischen Werke dergestalt zu konzentrieren, dass Sie dadurch von allen anderen Amtsgeschäften entbunden werden . . . Auch benutze Ich diesen Anlass, um Ihnen durch Ernennung zum Oberkapellmeister . . . eine Anerkennung Ihrer seitherigen Leistungen zuteil werden zu lassen".

Digitized by Google

doch hatte er bereits nach Jahresfrist Josef Sucher (zuletzt in Hamburg) weichen müssen, der den Taktstock schwang, bis er am 30. September 1894 wegen Kränklichkeit pensioniert wurde. Daneben war seit dem 16. April 1891 Felix Weingartner, der leider am 11. März 1898 von der Operndirektion zurücktrat, um nur die Symphoniekonzerte zu leiten, und als Nachfolger des am 6. August 1892 gestorbenen Kahl Dr. Karl Muck seit 1. Oktober 1892 tätig, der noch heute auf seinem Posten steht. Nachfolger Weingartners als Operndirigent wurde Richard Strauss am 1. November 1898, schon damals der bedeutendste lebende deutsche Komponist; auch er ist heute noch Hof-Kapellmeister. Weingartner, Dr. Muck und Richard Strauss haben das grosse Verdienst, so manchen nicht mehr leistungsfähigen Kammermusiker aus der Kgl. Kapelle entfernt, die Leistungsfähigkeit dieser, die wohl in der „Feuersnot" von Richard Strauss (1903) ihren grössten Triumph gefeiert hat, wesentlich erhöht zu haben. Leider gelang es ihnen nicht, die von ihnen angestrebte bedeutende Vermehrung der Kammermusikerstellen in ihrem vollen Umfange zu erreichen; nachdem bereits 1888 eine dritte Konzertmeisterstelle geschaffen war, wurde die Kapelle 1895 um einen dritten Harfenisten und (endlich) um drei Posaunisten, 1899 um zwei Hornisten (den neunten und zehnten) vermehrt und besteht nunmehr aus 107[1]) etatsmässigen Stellen, zu deren Entlastung noch ca. 50 Hilfsmusiker engagiert sind.

Die Gehaltsverhältnisse der Kammermusiker, deren Dienst durch den Erwerb des sogen. Neuen Operntheaters (Kroll) im Jahre 1896 zeitweilig wieder gesteigert wurde, ordnete Graf Hochberg im Jahre 1895 in der Weise, dass er 17 Gehaltsstufen von 1500 (vier Stellen) bis 3000 Mk. (acht Stellen) und 540 Mk. Wohnungsgeldzuschuss errichtete; erst 1899 wurde das Mindestgehalt (das seit 1872 nicht erhöht worden war) auf 1600 Mk. (jetzt drei Stellen) und das Höchstgehalt auf 3300 Mk. (drei Stellen) fixiert. Trotz verschiedener Petitionen erreichten die Kammermusiker nicht die Einführung von Dienstaltersstufen (deren sich alle sonstigen Beamten erfreuen) anstelle des Stellenetats. 1899 wurden aber für jedes Streichinstrument drei sog. Vorspielerstellen geschaffen, seit 1900 sog. Funktionszulagen (200—600 Mk.) für erste Stimmen eingeführt.

Die Suchersche Kapellmeister-Stelle wurde erst wieder am 1. Septbr. 1899 durch Franz Schalk besetzt, der aber am 15. April 1900 bereits abging, um an die Wiener Oper überzusiedeln; sein Nachfolger wurde am

[1]) Diese Stellen (zu denen als 108. u. 109. noch die eines Musikalien-Inspektors und eines Orchester-Inspizienten hinzukommen) verteilen sich folgendermassen: Drei Konzertmeister, darunter ein erster Konzertmeister, 28 Geiger, 10 Bratschisten, 11 Violoncellisten, 8 Kontrabassisten, 5 Flötisten, 5 Oboisten, 5 Klarinettisten, 5 Fagottisten, 10 Hornisten, 6 Posaunisten, 1 Tubaist, 5 Trompeter, 2 Pauker, 3 Harfenisten.

Digitized by Google

1. Septbr. 1900 Bruno Walter, der aber nur ein Jahr lang diese Stelle bekleidete. Besetzt wurde sie erst wieder am 1. März 1902 durch Edmund von Strauss.[1])

Als Ende Dezember 1902 Graf Hochberg, der durch Aufnahme von Wagners „Rheingold" und „Götterdämmerung" in das Repertoire[2]) endlich (1888) Vorstellungen des gesamten „Ring des Nibelungen" ermöglicht hatte, von seinem Posten zurücktrat, verlor die Kapelle in ihm einen verständnisvollen Förderer ihrer künstlerischen Aufgabe; sein Nachfolger wurde der bisherige Wiesbadener Intendant Georg von Hülsen, der von seinem Vater das peinlichste Gerechtigkeitsgefühl geerbt hat und allem Anschein nach wie dieser voll väterlicher Fürsorge für das Orchester sein wird. So hat er es bald nach seinem Amtsantritt durchgesetzt, dass das Anfangsgehalt der Kammermusiker auf 1800, ihr Höchstgehalt auf 3400 Mk. (exkl. Wohnungsgeld) fixiert wurde.

[1]) Neben den Kapellmeistern wirken vier Musikdirektoren (z. Z. Steinmann, Wegener, Graefen, F. Hummel), die teils die Ballet- und Bühnenmusik (auch im Schauspiele) leiten, teils auch gelegentlich Opern dirigieren.

[2]) Von wichtigeren Opern, die unter Graf Hochberg aufgeführt wurden, seien noch folgende erwähnt: 1887 „Merlin" von Ph. Rüfer; Lortzings „Waffenschmied" [!] 1888 ausser Rheingold und Götterdämmerung „Turandot" von Th. Rehbaum; 1889 E. Naumanns „Lorelei", Ponchielli's „Gioconda", Heinr. Hofmanns „Ännchen von Tharau"; 1890 Verdi's „Othello", Rheinthalers „Käthchen von Heilbronn", Marschners „Vampyr" [!]; 1891 „Hiarne" von Ingeborg v. Bronsart, Mascagni's „Cavalleria rusticana"; 1892 Mascagni's „Freund Fritz", Moszkowski's „Boabdil", Joh. Strauss' „Ritter Pasman", Alex. Ritters „Wem die Krone", Weingartners „Genesius", Leoncavallo's „Bajazzi"; 1893 Enna's „Hexe", Mascagni's „Die Rantzau"; 1894 Leoncavallo's „Medici", Verdi's „Falstaff", Smetana's „Verkaufte Braut" [!], Humperdincks „Hänsel und Gretel"; 1895 Kienzls „Evangelimann", R. Beckers „Frauenlob", Sullivan's „Ivanhoe"; 1896 „Ingo" von Philipp Rüfer, Goldmarks „Heimchen am Herd", Berlioz' „Benvenuto Cellini" [!]; 1897 Puccini's „Bohème", Spinelli's „A basso porto", V. Hausmanns „Enoch Arden"; 1898 Thuilles „Lobetanz", Bungerts „Heimkehr des Odysseus", Zichy's „Alar", Kienzls „Don Quichote"; 1899 Chabrier's „Briseis", d'Alberts „Abreise", Lortzings „Regina", „Mudarra" von Le Borne, Döbbers „Grille", Joh. Strauss' „Fledermaus" [!], Kulenkampffs „König Drosselbart", endlich durch die Schweriner Oper „Ingwelde" von Schillings; 1900 S. Wagners „Bärenhäuter", d'Alberts „Kain"; Cornelius' „Barbier von Bagdad" [!], Pfitzners „Armer Heinrich", Sullivan's „Mikado" [!]; Auber's „Ehernes Pferd" in der Bearbeitung von Humperdinck; 1901 „Samson und Dalila" von Saint-Saëns [!], „Mamsell Angot" von Lecocq [!]; 1902 „Die Sibylle von Tivoli" von Alf. Sormann, „Heilmar" von Kienzl, d'Alberts „Improvisator", „Der Wald" von E. M. Smyth, Th. Gerlachs „Matteo Falcone", der „Pfeifertag" von Schillings, Massenet's „Mädchen von Navarra", Rich. Strauss' „Feuersnot". — Wie wenige dieser Opern haben sich auf dem Repertoire erhalten! — Übrigens kommen noch auf Rechnung der Ära Hochberg die von seinem Nachfolger 1903 zur Aufführung gebrachten Novitäten: „Anno 1757" von Bernhard Scholz, „Louise" von G. Charpentier, „Das war ich" von Leo Blech, „Till Eulenspiegel" von E. N. Reznicek.

Digitized by Google

Es erübrigt noch der Konzerttätigkeit der Kgl. Kapelle zu gedenken, die zwar keine sehr ausgedehnte ist, aber von jeher als besonderer Prüfstein ihrer Leistungsfähigkeit gegolten hat. Sie erfolgt seit vielen Jahren im wesentlichen im Dienste der Wohltätigkeit.

Da auch die höchstbesoldeten Kammermusiker kaum in der Lage waren, bei ihren Lebzeiten für ihre Angehörigen (die auch heute noch nicht auf Grund der sonst für die preussischen Beamten bestehenden Reliktenversorgung bedacht werden) etwas zu sparen, so stiftete König Friedrich Wilhelm III. hochherzigerweise einen Fonds zur Unterstützung der Witwen und Waisen derjenigen Mitglieder des Königlichen Orchesters, die seit 1799 und mindestens seit einem Jahre diesem angehört hatten, und bestimmte (Reglement vom 1. Septbr. 1800), dass dieser Fonds aus dem Ertrage von alljährlich zwei bis drei grossen Konzerten ergänzt werden sollte. In diesen Fonds sollten ferner von allen in Königl. Gebäuden und Kirchen stattfindenden Wohltätigkeitskonzerten $^1/_6$ des Reinertrags, ferner fünf Taler von jedem Konzert fliessen, in dem Kammermusiker (§ 4) mitwirkten. Weitere wichtigere Bestimmungen dieses Reglements von 1800 sind:

Eine Witwe, die sich wieder verheiratet, verliert dadurch ihr Pensionsrecht. Da die Witwen der Orchestermitglieder das Sterbequartal des Mannes beziehen, so fängt die Witwenpension erst mit dem folgenden Quartal an. Für Waisen werden solche Kinder nicht geachtet, deren Mütter eine Witwenpension beziehen. Weibliche Waisen werden bis ans Ende des 16., männliche bis an das des 18. Lebensjahres unterstützt. Zur Verwaltung dieser Pensionskasse wird aus den Mitgliedern des Orchesters ein Komitee von vier Personen gewählt, zu denen als Präses der jeweilige Generalintendant tritt.

Besonders wichtig war der oben erwähnte § 4 des Reglements, auf dessen Einhaltung streng gehalten wurde, so sehr sich auch manche Kammermusiker (z. B. der Konzertmeister Möser) dagegen sträubten.

Eigene Konzerte der Hofkapelle für diesen Witwenfonds fanden seit 1801 statt; sie unterblieben in den Jahren 1805, 1807 (wohl auch 1808), 1810 und 1813; während im Jahre 1806 die Einnahme noch 2916 Taler 4 Gr. betragen hatte, betrug sie 1809 nur 13 Taler 14 Gr. und 1814 nur 305 Taler 2 Gr., ein Beweis, wie traurig es damals um die finanziellen Verhältnisse der Berliner bestellt war. Es war daher ganz richtig, wenn durch Kabinettsorder vom 16. Septbr. 1814 auf Antrag des Orchester-Komitees genehmigt wurde,

„dass sowohl im Oktober dieses als auch im Januar künftigen Jahres kein Mitglied des Orchesters früher ein Konzert für seine Rechnung hier in Berlin geben soll, als bis das Konzert für die Witwen des Orchesters, welches in der ersten Hälfte des Oktober dieses und in der ersten Hälfte des Januar künftigen Jahres gegeben werden soll, stattgefunden hat . . . Es versteht sich aber von selbst, dass sich kein aufge-

Digitized by Google

fordertes Mitglied des Orchesters von seiner Verpflichtung ausschliessen darf, und die General-Direktion der Schauspiele nötigenfalls die ihr zu Gebote stehenden Zwangsmittel anzuwenden berechtigt ist."

Über die Verhältnisse der Witwenkasse gibt auch folgender Bericht des Geh. Kabinettssekretärs Riethe an Graf Brühl vom 14. April 1815 interessante Auskunft:

„Im ganzen bin ich von der ehemaligen Direktion des Nationaltheaters nie offiziell und förmlich von der Witwenkasse in Kenntnis gesetzt worden, welche für das Orchester des National-Theaters gestiftet war. Nur als das Orchester der ehemaligen grossen Oper mit demjenigen des National-Theaters vereinigt wurde, erhielt ich einmal — ich glaube Anfangs des Jahres 1812 — von der Hand des verstorbenen Theater-Sekretärs Pauly ein weder datiertes noch von jemandem unterschriebenes Projekt, das zu einer Vereinigung der Witwenkasse des ehemaligen Opern-Orchesters mit derjenigen des National-Theaters Einleitung geben sollte; und aus diesem Entwurfe ersehe ich, dass durch ein Eintrittsgeld von 1 Reichstaler und durch einen baren Beitrag von 6 Pfennigen pro Taler der Wochengage die Witwenkasse des National-Theater-Orchesters gestiftet war und am 1. Junius 1811 schon 639 Rt. 12 Gr. 6 Pf. beisammen gehabt haben sollte.

Die Notwendigkeit einer Vereinigung beider Witwenkassen war nach Vereinigung beider Orchester einleuchtend. Da die Kasse der ehemaligen Grossen Oper jedoch durch ein Allerhöchstes Königl. Reglement vom 1. Septbr. 1800 ... gestiftet, diejenige des National-Theaters aber nur privatim auf bare Beiträge gegründet war, so konnte bei meiner Verantwortlichkeit für die Witwenkasse des ehemaligen Opern-Orchesters eine förmliche Vereinigung beider Kassen nicht ohne Allerhöchste Approbation geschehen, und submittiere ich Ew. Hochgeboren eigenem Ermessen, ob von 1812 bis heute wohl ein ruhiger Zeitpunkt schon eingetreten ist, in dem man sich hätte erlauben dürfen, Seine Majestät den König mit dieser so untergeordneten und für die Interessenten in ihren Folgen dennoch so wichtigen Angelegenheit zu behelligen.

In den Jahren 1812, 1813 und 1814 haben wir also mit Hilfe eines oder zweien in jedem Winter gegebenen Konzerte, so mittelmässig ihr Ertrag auch ausfiel, beide Institute durchzuhelfen gesucht ..."

1815 befand sich die Kasse in Gefahr gesprengt zu werden; da wandte sich das Verwaltungs-Komitee am 12. August 1815 mit der Bitte an den König, dass eine grosse Oper zum Besten der Kasse gegeben werden sollte. Dies wurde genehmigt; man einigte sich aber schliesslich auf eine sog. dramatische Akademie, die zugleich Totenfeier für die Schauspielerin Frau Bethmann war.

Eine nicht zu unterschätzende Beihilfe erhielt die Witwenkasse durch die Bestimmung vom 20. Septbr. 1821, wonach an sie von einem jeden von seiten der Intendanz der Königl. Schauspiele im Verein mit auswärtigen vorzüglichen Künstlern veranstalteten Konzerte, die damals nicht selten waren, ein freiwilliger Beitrag von 20—25 Talern gezahlt werden sollte.

Merkwürdigerweise genehmigte König Friedrich Wilhelm III. erst durch Kabinettsorder vom 16. Dezbr. 1821, dass der General-Intendant Graf Brühl „die obere Verwaltung der Orchester-Witwen-Kasse dem An-

Digitized by Google

trage des Komitees und sämtlicher Mitglieder der Kapelle gemäss in der Art übernehmen solle, wie solche dem Directeur des Spectacles Baron von der Reck reglementsmässig zustand".

Durch Königl. Kabinettsorder vom 23. Mai 1829 wurde der § 4 des Reglements dahin erweitert, „dass von allen öffentlichen musikalischen Unterhaltungen, welche für Geld zum Besten der Armen oder milden Anstalten nicht nur in Königl. Gebäuden und Kirchen, sondern auch in Privatsälen gegeben werden, wenn auch nicht das ganze Orchester, sondern nur ein Teil desselben mitwirkt, der sechste Teil des reinen Ertrages zu dem obigen Fonds abgeliefert werden soll".

Die finanzielle Entwicklung der Kasse muss in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts eine gute gewesen sein, denn am 28. Dezember 1839 konnte beschlossen werden, dass auch die Witwen von Mitgliedern des ehemaligen Nationaltheaters statt 72 Tlr. nunmehr auch 100, wie die Witwen der Königl. Kammermusiker, erhalten sollten.

Für die Zukunft äusserst wichtig war, dass auf Antrag der Kapellmeister Henning und Taubert, sowie der Konzertmeister Hubert Ries und Leopold Gans am 21. September 1842 beschlossen wurde, künftighin Abonnementskonzerte mit Symphonieen zum Besten der Witwenkasse zu veranstalten.

Symphoniekonzerte hatten schon früher der Konzertmeister und spätere Musikdirektor Karl Möser, der übrigens auch als erster in Berlin öffentliche Quartettsoireen gegeben hat, und auch die Kammermusiker Gebrüder Bliesener veranstaltet; allein in diesen Symphoniekonzerten hatten nur wenige Kammermusiker mitgewirkt; so verdienstlich[1]) diese Konzerte auch waren, so waren sie doch keineswegs erstklassig gewesen. Die Symphoniekonzerte der Königl. Kapelle, in denen in der Regel zwei Symphonieen und zwei Ouvertüren auf das Programm gesetzt wurden, sollten in künstlerischer Hinsicht allen zu stellenden Anforderungen genügen. Für die Saison 1842/43 waren zunächst sechs solcher Konzerte in Aussicht genommen, die abwechselnd von den Kapellmeistern Henning und Taubert geleitet wurden. Das erste Konzert am 14. November fand im Jagorschen Saale statt, für das zweite musste bereits der grössere Saal der Singakademie gewählt werden, da diese neuen Konzerte sehr viel Anklang[2]) fanden. Ihre Direktion sollte von der Saison 1843/44 ab auf Wunsch des Königs Felix Mendelssohn-Bartholdy übernehmen.

[1]) Möser führte 1824 zuerst in Berlin die c-moll Symphonie von Beethoven auf, 1826 dessen neunte, die Gebrüder Bliesener brachten 1825 die erste Aufführung von Beethovens Pastoralsymphonie zustande.

[2]) Die ersten sechs Konzerte brachten einen Reinertrag von 1525 Talern.

Digitized by Google

Dieser[1]) hatte bereits im Winter 1841/42 und 1842/43 einige grosse Konzerte, in denen u. a. zweimal sein Oratorium „Paulus" zur Aufführung kam, geleitet. Zu Anfang der Saison 1843/44 siedelte er dann von Leipzig definitiv nach Berlin über, um neben der Leitung der Kirchenmusik im Dom sechs grosse (akademische) Konzerte in der Singakademie und die Symphoniesoireen der Königl. Kapelle zu dirigieren. In diesen versuchte er nach dem Beispiel der Leipziger Gewandhauskonzerte neben den bisher üblichen Symphonieen und Ouvertüren auch Instrumental- und Vokalsoli aufzunehmen, doch gab er diesen Versuch infolge von Wünschen seitens des Publikums auf, das sonst seiner Dirigierkunst[2]) grosses Interesse entgegenbrachte. Nachdem Mendelssohn im Oktober und November 1844 noch je eine Symphoniesoiree geleitet hatte, verzichtete er bekanntlich auf seine Berliner Stellung, behielt aber den Titel eines Generalmusikdirektors und einen Teil seines Gehaltes, wofür er dem ihm gewogenen König versprach, zuweilen nach Berlin zu kommen und etwas von sich aufzuführen. Die Direktion der Symphoniesoireen ging nun auf Henning, bald aber gänzlich auf Taubert über. Sie wurden übrigens von 1845 an in dem Konzertsaal des Schauspielhauses, später in dem grösseren des Opernhauses abgehalten.

Eine Revision des alten Statuts der Witwenkasse wurde 1847 vorgenommen. Durch Kabinettsorder vom 13. März 1850 wurde jedem Kammermusiker für seine Mitwirkung bei den Symphoniesoireen, deren Zahl sich nunmehr auf jährlich neun belief, eine Entschädigung von 3 Talern zugesichert und gleichzeitig genehmigt, dass für jeden seit dem 1. Januar angestellten Kammermusikus bei dessen Tode ein Sterbegeld[3]) von 100 Talern

[1]) Mendelssohn fällt 1841 in einem Briefe an Verkenius (Briefe II, 303) über die Königliche Kapelle folgendes abfällige Urteil: „Der ganze Sinn der Musiker ... ist zu wenig aufs Praktische gerichtet; sie musizieren eigentlich meist, um nachher und vorher darüber reden zu können, und da kommen die Reden besser und klüger, aber die Musik mangelhafter heraus als an den meisten andern deutschen Orten. Beim Orchester (so gute Mitglieder die einzelnen sind) ist das leider zu sehen. Ich habe in Opern und Symphonieen solche Schnitzer, solche Taktfehler fortwährend machen hören, dass dergleichen nur bei der grössten Gedankenlosigkeit möglich ist. Die Leute sind königliche Beamte, sind nicht zur Rechenschaft zu ziehen, und kommt es nachher zur Sprache, so beweiset man Ihnen, dass es eigentlich gar keinen Takt gibt oder geben sollte, was weiss ich; aber item, es geht schlecht ... Die Schuld von diesem Wesen trifft allerdings grösstenteils Spontini, der seit langer Zeit an der Spitze stand und die vielen braven Musiker, die darin sind, eher gedrückt als erhoben und hinaufgeschwungen hat. Nach meiner Überzeugung wäre Spohr der Mann, der helfen und alles wieder in Schick bringen könnte, aber eben deshalb wird er gewiss nicht genommen werden; es sprechen wieder zu viele mit und wollen alles zu idealisch schön haben; daraus folgt die Mittelmässigkeit."

[2]) R. Wagner fällt bekanntlich in seiner Schrift „Über das Dirigieren" (Werke, 3. Aufl. Bd. 8 S. 266 und 276) ein sehr abfälliges Urteil über Mendelssohn als Dirigenten.

[3]) Eine eigene Sterbekasse der Orchestermitglieder des Königl. Theaters zu

Digitized by Google

aus dem Witwen- und Waisenfonds gezahlt würde. Sehr wichtig war die Kabinettsorder vom 5. Jan. 1853: sie bestimmt, „dass die Unternehmer von Musikaufführungen zu wohltätigen Zwecken, bei welchen Mitglieder der Königl. Kapelle mitgewirkt haben, von der in § 5 des Orchester-Witwen-Kassen-Reglements vom 6. März 1847 vorgeschriebenen Abführung des sechsten Teils des Reinertrages, event. von 80 Talern zur gedachten Kasse befreit und nur zur Zahlung eines Beitrags von fünf Talern verpflichtet sein sollen, wenn die Mitwirkung nachdem das Orchester-Komitee die Teilnahme der Kapelle abgelehnt, durch ein zwischen den Unternehmern und einzelnen Mitgliedern der Kapelle getroffenes freies Abkommen unbeschadet des Königl. Dienstes zugesagt wird."

Am 15. März 1855 konnten die Witwenpensionen bereits um jährlich 20 Taler, freilich wiederruflich, erhöht werden. Sie sind dann allmählich immer langsam weiter gestiegen. Wie günstig sich die Kasse entwickelt hatte, geht daraus hervor, dass, als Hofrat Esperstedt im Jahre 1856 den Rendantenposten nach 34jähriger Tätigkeit niederlegte, der Fonds von 22600 Talern auf beinahe 100000 angewachsen war; seine Verwaltung wurde übrigens bereits 1857 durch ein neues Reglement (vom 20. März), das bis 1896 in Kraft geblieben ist, in Kleinigkeiten anders geregelt.

1862 wünschte der General-Intendant Herr von Hülsen, dass die Symphoniekonzerte wieder nach dem Konzertsaale des Schauspielhauses verlegt werden sollten, da er Störungen für die nunmehr täglichen Opernvorstellungen befürchtete, falls die Konzerte weiter im Opernhaus stattfänden; er liess sich aber wieder umstimmen, da die Orchester-Mitglieder ihn überzeugten, dass diese Verlegung für die Kasse sehr schädlich[1]) sein würde.

Als am 1. Mai 1875 die 300. Symphonie-Soiree stattfand, wurde der

Berlin wurde erst durch Statut vom 12. Febr. 1870 mit rückwirkender Kraft vom 1. Jan. 1867 ab geschaffen.

[1]) Es heisst in dem Schreiben des Komitee vom 2. September 1862:

„Soweit wir die Stimmung des Publikums, zu dem das Gerücht der Umsiedelung teilweis gedrungen, haben kennen lernen, spricht sich dieselbe unbedingt für die Belassung der Konzerte im Opernhaussaal aus. Über die Unregelmässigkeit der Soireen ist im ganzen noch keine laute Klage geführt worden, da die Abonnenten einsichtig genug sind, die Schwierigkeiten zu begreifen... Wenn aber 300 Abonnenten gezwungen würden, auf einen der höchsten künstlerischen Genüsse zu verzichten, so dürfte sich dadurch eine nicht zu beschwichtigende Missstimmung erzeugen, die nicht anders als nachteilig auf den Erfolg des wohltätigen Unternehmens zurückwirken könnte. Unter 180 Abenden eines Winterhalbjahres nimmt dasselbe 9 Abende in Anspruch, durch deren Gewährung der gebildetste und kunstsinnigste Teil des Berliner Publikums Ew. Hochwohlgeboren verpflichtet wird."

Digitized by Google

Oberhofkapellmeister Taubert,[1]) der bis auf 19 Konzerte immer dabei den Taktstock geschwungen hatte, durch Verleihung des Roten Adlerordens 2. Klasse ausgegezeichnet; er behielt die Leitung auch weiter bis zum 2. Januar 1883, wo ihn Gesundheitsrücksichten zwangen, gerade nach 40jähriger Tätigkeit zurückzutreten. Die Direktion der Symphonie-Soireen, denen eben durch die Philharmonischen Konzerte (vgl. meine „Chronik des Berliner philharmonischen Orchesters" S. 11 f.) eine empfindliche Konkurrenz erwachsen war, übernahm auf Herrn von Hülsens Wunsch Hofkapellmeister Robert Radecke als Bestandteil seiner sonstigen amtlichen Pflichten,[2]) ohne indessen der durch Hans von Bülow angebahnten Reform des Dirigierens sich anzubequemen. Auf Graf Hochbergs Veranlassung ging 1887 die Leitung der Symphoniesoireen auf Ludwig Deppe über, der aber davon schon am 6. Mai 1888 zurücktrat, weil die Kapelle nicht gern unter ihm spielte und er auch nicht die erhoffte Anerkennung von seiten der Kritik und des Publikums fand. Sucher und Kahl leiteten nunmehr abwechselnd — ohne grossen pekuniären Erfolg — die Symphoniesoireen, bis seit 1892 in der Person Weingartners der geeignete Reorganisator dieser bis dahin fast ausschliesslich den Klassikern ge-

[1]) Aus einer Immediateingabe Tauberts an den König vom 5. Mai 1862 sei hier folgender Passus angeführt:

„Um die Pflege unseres ausgezeichneten Orchesters durch zwanzigjährige Leitung der von mir ins Leben gerufenen Symphoniesoireen schreibt mir die öffentliche Stimme ein besonderes Verdienst zu. Durch diese mit steigendem Erfolg gekrönten Konzerte den Sinn und die Fähigkeit für vollendet künstlerischen Vortrag, die Begeisterung für den Adel der Kunst in der Kapelle stets rege zu erhalten und hierdurch auf die Vorzüglichkeit der Opernaufführungen belebend zurückzuwirken, war mein rastloses Streben. Ich habe keinen andern äussern Lohn dafür, keinen persönlichen Vorteil voraus, als die Freude an dem Gelingen der Sache; für meine grosse Mühe eine spezielle Entschädigung etwa aus den Einnahmen zu beziehen, wie es den Kapellmitgliedern zusteht, wäre wahrlich des edlen Zweckes und meiner Stellung nicht würdig. Wie die Sachen stehn, darf ich mich dem Publikum, der Kunst und der Kapelle gegenüber, der moralischen Verpflichtung, die Direktion der Symphoniekonzerte fortzuführen, nicht entziehen, obgleich in missmütigen Augenblicken mir schon öfter die Versuchung dazu gekommen. Ist unter diesen Umständen die Ansicht so ganz ungerechtfertigt, dass ein Künstler, dem es im Verein mit seinem trefflich geschulten Orchester gelang, ein Konzertinstitut 20 Jahre in der Gunst des Publikums lebendig zu erhalten, dem Witwenkassenfonds eine Kapitalvermehrung von ca. 70000 Tlr. zuzuführen, den Hörern Genüsse zu verschaffen, die nach kompetentesten Urteilen in dieser Vollendung kaum in Paris noch einmal zu finden sind — pekuniär so gestellt sein sollte . . ., um frei und fröhlich für den musikalischen Ruhm der Residenz fortwirken zu können, für den ich ausserdem durch die Übernahme der Direktion grosser Chorkonzerte . . . oft meine letzten Kräfte hingab."

[2]) Bis 1898 erhielt von nun an der Leiter der Symphoniesoireen für jede dieser 34 Mark Entschädigung.

Digitized by Google

widmeten Konzerte erstand, die von da ab stets ausverkauft waren und aus dem Konzertsaal in den Theaterraum des Opernhauses selbst verlegt werden mussten. 1893 wurde ihre Anzahl auf zehn erhöht. Weingartner, der die Leitung dieser Konzerte auch nach seinem Rücktritt als Operndirigent auf dringendsten Wunsch der Orchestermitglieder — natürlich nunmehr gegen ein festes Honorar — beibehielt und bei seiner Erkrankung im Jahre 1897 von Dr. Muck vertreten wurde, gab in den Jahren 1896—1898 mit der Königl. Kapelle auch je zwei Konzerte in Leipzig, die den glänzendsten Erfolg hatten. Einer Einladung nach England konnte die Königl. Kapelle, die 1897, 1900 und 1903 an dem Schlesischen Musikfest in Görlitz teilnahm, nicht folgen. Die Generalproben zu den Symphoniekonzerten, die auch immer unter der Signatur „ausverkauft" stehen, wurden seit Oktober 1902 in Symphonie-Matineen, auf die gleichfalls ein Abonnement eröffnet wurde, verwandelt.

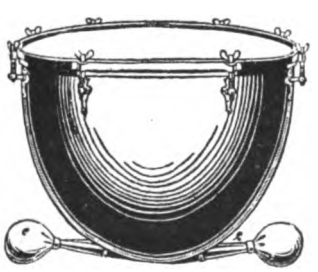
Obwohl die Unkosten dieser Konzerte in neuester Zeit sehr bedeutend[1]) sind (nur das Lokal ist gratis, jeder mitspielende Kammermusiker erhält jetzt 20 Mark Entschädigung, Weingartner 15000 Mark Gehalt), so sind ihre Erträgnisse so bedeutend, dass jede Witwe jetzt 1050 Mark jährlich[2]) erhalten kann und dass dabei der Fond ständig wächst[3]). Für die künstlerische Bedeutung dieser Symphoniekonzerte, die der Stolz des Orchesters sind, spricht am besten die Tatsache, dass alle Sitzplätze in festen Händen von Abonnenten sind.

Im musikalisch so reichen Leben Berlins bildet, wie wir gesehen haben, die Königl. Hofkapelle einen der wichtigsten, vielleicht den wichtigsten Faktor; dass sie die ihr von dem Preussischen Königshaus anvertraute, so unendlich wichtige kulturhistorische Mission auch weiter mit der gleichen Hingebung und dem gleichen Erfolg erfüllen wird, darüber kann wohl kein Zweifel herrschen.

[1]) Sie betrugen 1902/3 die hübsche Summe von 42856,46 Mk., denen an Einnahmen aus den zehn Konzerten 78533,50 Mk gegenüberstanden.

[2]) 1901/2 wurden an die Witwen im ganzen an Pensionen 37479,83 Mk, 1902/3 36767,34 Mk gezahlt.

[3]) Am 9. September 1903 bestand der Fonds aus 732097,25 Mk.



Digitized by Google



BÜCHER

289. G. Wernick: Zur Psychologie des ästhetischen Genusses. Verlag: W. Engelmann, Leipzig 1903.

Dass die Psychologie allein nicht imstande ist, ästhetische Normen zu abstrahieren und Wertprobleme zu lösen, wird jetzt selbst von den Psychologisten unter den Ästhetikern wie Karl Groos („Der ästhetische Genuss") zugegeben; wohl aber kann die psychologische Analyse des ästhetischen Genusses der Ausgangspunkt und die Grundlage ästhetischer Betrachtung sein. Mit dieser vorbereitender Aufgabe der Psychologie begnügt sich im wesentlichen auch Wernick. Auf die eigentlichen ästhetischen Probleme wird mehr der Ausblick eröffnet, als dass auf ihrer Behandlung das Hauptgewicht ruht. Dieser Standpunkt hält von vornherein unbesonnene Werturteile und das schulmeisternde „die Kunst soll ...", das selbst in der empirischen Ästhetik noch so oft durchblickt, fern. So wenig Neues die Arbeit in den psychologischen Erörterungen, in der Entwicklung der Gesetze der Assoziation, der Reproduktion und der Sinnesempfindungen dem gegenwärtigen Bestande der Forschung hinzufügt, so verleiht doch die Umsicht in der Zusammenfassung des Bekannten und die Klarheit der Problemstellung dem Buche Wert. Immerhin bietet auch die Anwendung der psychologischen Untersuchung auf die ästhetischen Fragen neue Gesichtspunkte und eine Fülle guter Beobachtungen. Ich hebe hervor die Erklärung der Kontrastwirkungen (S. 42 f.), die Definition des ästhetischen Zustandes (63 f.), die Analyse von Wirkungen der Lyrik, des Reimes und des Rhythmus (68 ff., 79 ff., 101, 110), sowie (trotz der Willkür gegenüber der Wortbedeutung) die Ausführungen über das „Gefällige" (37 ff., 125 ff.), die Unterscheidung der autogenen und heterogenen Wirkungen (66 ff.), ein für die Musikästhetik fruchtbarer Gesichtspunkt. Die Beschränkung, die der Verfasser sich auferlegt, lässt ihn das Wesen der musikalischen Wirkung leider andeutungsweise im Zusammenhang mit den Reproduktionen behandeln; allzu dürftig ist die Auseinandersetzung mit der Tonpsychologie (133 ff.). Trotzdem findet sich auch für den Musiker genug des Interessanten, z. B. „Auf einer völligen Verkennung der ästhetischen Wirkungen beruht es, wenn man ihr Ziel in die Darstellung eines eng begrenzten Vorfalles setzen will, wie es z. B. bei Theoretikern der Programmusik geschieht. Wenn die Musik sich darauf beschränken sollte, uns ein bestimmtes Ereignis, das uns sogar im Alltagsleben begegnen kann, auszumalen, so wäre nichts überflüssiger als sie ... Nichtsdestoweniger braucht man ein bestimmtes Programm keineswegs zu verwerfen, nur muss dasselbe nicht als Zweck, sondern als Mittel gelten ... Wenn die Teile der Erzählung eine analoge Verknüpfung besitzen als die die Idee konstituierenden Komplexe, so kann die Vorstellung der ersteren die Bildung der letzteren wesentlich unterstützen nach dem Assoziationsgesetz der Identität des Schemas. Sobald das Programm einmal seinen Dienst geleistet hat, muss es jedoch fortfallen können ohne Beeinträchtigung der ästhetischen Wirkung. Eine Musik aber, die ohne Programm wertlos ist, kann durch Hinzufügung eines solchen nicht im geringsten an Wert gewinnen." Die abschliessenden Betrachtungen mit ihrer starken Hereinziehung metaphysischer Elemente greifen streng genommen schon über den Rahmen der Arbeit hinaus. Dr. Heinrich Möller.

Digitized by Google

290. **Meyers Grosses Konversations-Lexikon: Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. VI. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.**

Der VI. Band umfasst die Stichwörter „Erdeessen bis Franzen". Wie diese beiden Wörter schon grundverschiedenen Gebieten angehören, so sind die dazwischenliegenden Stichwörter aus so mannigfaltigen Materien, dass tatsächlich für jedermann etwas darin geboten wird. Und wer sich mit dem Worte allein nicht begnügen will, den fesseln gewiss die zahlreichen farbigen und schwarzen Bildertafeln, die ausser den Textabbildungen in vielen Fällen zur Erläuterung des Textes beigegeben sind. Wir können hier selbstverständlich nicht die Stichwörter der Reihe nach aufführen und müssen uns mit einigen Proben behelfen, um die Vielseitigkeit der weltbekannten Enzyklopädie darzutun. Wir nennen die Artikel „Erfrierung", „Erkältung", „Ernährung", „Ernährungstherapie", „Erstickung", „Feuerlöschmittel", „Feuerschutz", „Feuerspritzen", denen zwei erläuternde Tafeln beigefügt sind, „Ernte", „Fischerei", mit Tafel, „Künstliche Fischzucht", ebenfalls mit Tafel, „Fleisch", Fleischextrakt", „Forstwirtschaft", „Europa", der auf 17 Seiten alles Wissenswerte über unsern Erdteil bringt, „Erdkunde", mit zwei Karten und einer Porträttafel: „Geographen", „Erfurt", „Erzgebirge", „Eskimo", „Esthland", „Etrurien", „Euphrat", „Finnland", „Flandern", „Florenz", „Frankfurt a. M.", „Frankreich" (der letztere Sammelartikel umfasst auf 53 Seiten 34 Abschnitte, die bis auf die neueste Zeit ergänzt sind, sogar Ereignisse des Jahres 1904 finden sich schon verzeichnet; eine geologische, eine historische und zwei politische Karten bilden in ihrer vorzüglichen Ausführung eine besonders wertvolle Beigabe dieses grossen Artikels), „Fahrrad", mit zwei Tafeln, „Fahrradbau", mit zahlreichen Textabbildungen und einer Tafel, „Färberei", „Feldeisenbahnen", mit zwei Tafeln, „Fernmeldeapparat", „Fernrohr", „Fernsprecher", mit zwei Tafeln, „Filtrieren", „Flaschenzug", „Fördermaschinen", mit zwei Tafeln, „Erdfrüchtler", „Erle", „Erzlagerstätten", „Eulen", „Farne", „Fichte", „Fische", „Fixsterne", „Fledermäuse", „Fortpflanzung", denen fast durchgehends Bildertafeln beigegeben sind, „Evangelischer Bund", „Ferienkolonien", „Finanzwesen", „Flagge", „Flottenvereine", „Fortbildungsschulen", „Fortschrittspartei". Dass auch dieser Band der neuen Auflage bedeutend erweitert ist, beweist schon die Zunahme von 26 Tafeln. Richard Wanderer.

MUSIKALIEN

291. **Theodor Streicher: Zwanzig Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.**

Streichers Lieder „Aus des Knaben Wunderhorn" haben im vorigen Jahre grosses Aufsehen erregt. Ein neuer Charakterkopf erschien uns da, ein eigener, querwilliger Kopf mit herben, männlichen Zügen und feurigem Blick, der sich unter den sensitiven, feinen, müden Gesichtern der modernen Tonlyriker fast erschreckend bäuerisch ausnahm. Man jubelte auf: „Wieder einer!" und lachte über die Unglücklichen, die in Streicher nichts als einen Nachahmer Wolfs entdecken wollten. Wolf und Streicher! Sie ähneln einander wie Tag und Nacht. Und was das seltsamste war: dieser neue Mann kam nicht daher als ein musikalischer Hexenmeister und Tausendsasa, der mit verblüffender Technik wie spielend das Gedicht gestaltet. Er trat vor uns fast wie ein Dilettant, seine Kunst war voller Härten und Kanten, oft nur ein unbeholfenes Ringen mit dem Stoff, ein kindliches Gestammel. Wir merkten das natürlich so gut wie andere, aber wir jubelten. Denn dieser Stammler hatte uns etwas zu sagen, dieser Ringer rang mit urwüchsiger Kraft um die höchsten Palmen der Kunst, die andere als kluge Affen gewandt zu erklettern meinten, diese Härten und Kanten entzückten uns, die wir der glatten Ausdrucksroutine so vieler satt geworden. Und alles war bei ihm so echt, aus der

Digitized by Google

inneren Anschauung geboren. Und dabei war er so gar kein Pfiffikus, der sich auf den Effekt, auf die Harangue des Beifalls versteht und er gab in naiver Schaffensfreude alles was er geschaffen hatte, Bedeutendes und Unbedeutendes, heraus. Nun ist von ihm eine zweite Liedersammlung erschienen. Wär es dem Komponisten nur darauf angekommen, sich im guten Gedächtnis zu erhalten, die Geschäftslage auszunutzen, so wäre sie vermutlich schmäler ausgefallen. Es sind viel Schnitzel und Späne aus der geistigen Werkstatt drin, viele Skizzen und Einfälle, die nur jene einigermassen interessieren können, die schon eine Vorliebe für Streicher im Herzen haben. Neue Freunde werden sie ihm kaum gewinnen, und was im ersten Bande als eine liebenswürdige Schwäche erschien, die den Gesamteindruck nicht störte, macht sich hier als gewisser Mangel an Selbstkritik fühlbar. „Gewölfelt" wird nur einmal, im „Mailied", aber gehörig! Es ist unklug, dergleichen drucken zu lassen. Vermutlich haben wir hier Lieder aus verschiedenen Entwicklungsstadien des Tondichters vor uns. Leider wird die Entstehungszeit nur bei wenigen angegeben. Es wäre nun ein Kinderspiel für die Neider und Gegner, die jedes grosse Talent findet, einzelne dieser Lieder herauszugreifen und damit zu „beweisen", dass „nichts an ihm" sei. Um so wichtiger erscheint mir's, auf die wertvollen Bestandteile der Sammlung hinzuweisen. Am sympathischesten mutet uns natürlich der Streicher an, wie wir ihn aus dem Wunderhorn kennen, mit seiner sicheren Linienführung und Prägnanz des Tonausdrucks, mit seiner Sentimentalitätslosigkeit und Schlagkraft. Dahin gehört das „Lied des jungen Reiters", das „Esthnische Volkslied", „Maria sass am Wege", „Willst wandern wohin" und die „Teilung der Erde", welch letztere allerdings am Schlusse abfällt, wie so viele der letzten Streicherschen Gesänge. Nun ist es ja gewiss keine der schlechtesten Eigenschaften seiner Muse, dass sie nicht ängstlich auf die Schlusspointe lauert. Aber der erlaubten oder besser gesagt: der im Text begründeten Wirkung aus dem Wege gehen bleibt ein Fehler, der sich rächen muss. Unter ihm leidet z. B. auch das scharmante Lied vom „Hut im Meer", aus dem uns die köstliche Frische der Seebrise anweht und dem die endliche, erwartete Steigerung mangelt. Prächtig, mit fortreissendem Zug ist Scheffels „Ausfahrt" gelungen, wogegen „Ich knie vor euch als getreuer Vasall", das eine geschlossene Melodie zu fordern scheint, in viele teils geistvolle, teils reizende Einzelheiten zerpflückt wurde. Einer der bedeutendsten Würfe des Heftes ist Hebbels „Frühes Liebesleben". Hier feiert Streichers ungemeine, an Wolf erinnernde Einfühlsamkeit in den Geist der Dichtung einen ihrer schönsten Triumphe. Wer so was schreiben kann, wäre wohl verpflichtet, uns die nachfolgenden salzlosen, aber verpfefferten Dehmeliaden zu ersparen. Auch möchte man dem Komponisten raten, auf die technische Ausführbarkeit der Gesänge doch etwas mehr acht zu haben, unbequeme Stimmlagen, hohe Töne auf ungünstige Vokale usw. möglichst zu vermeiden. Ein Tropf, wer dort, wo es der Ausdruck erfordert, auf dessen Kosten Konzessionen macht. Aber der richtige „Meister" ist doch erst der, wer die Schwierigkeiten auf das unumgängliche Mass zu beschränken weiss. Kurzum: was gut ist in diesen neuen Liedern, hat meine Bewunderung für Streicher nicht wesentlich erhöht. Was ich für verfehlt halte, hat meinen Glauben an seine seltene Begabung nicht mindern können. Aber — wie Goethe sagt: nicht alles, was der Vortreffliche tut, muss auch vortrefflich geraten.

Dr. Richard Batka.

292. A. Corelli: Sonate für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von Jacques van Lier. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Vier kurze Sätzchen, gut und genau bezeichnet. Hugo Schlemüller.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONAL. MUSIK-GESELLSCHAFT (Leipzig) 1904, No. 9. — Aus dem Inhalt: Eine Ankündigung, „Der erste Kongress der internationalen Musik-Gesellschaft". „Anton Dvořák", ein Nekrolog von Ernst Rychnowsky, der den Verstorbenen als genialen Symphoniker ehrt, ihm aber den dramatischen Zug abspricht und mit den Worten schliesst: „Gemeingut der musikalischen Welt sind seine Symphonieen und Kammermusikwerke, und das werden sie gewiss auch dann noch sein, wenn seine Opern schon der Archivstaub decken wird." „Über die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Wien", eine von Fleiss zeugende Studie von Elsa Bienenfeld, die aber mit Unrecht annimmt, dass die Cäcilianer sich insbesondere gegen Mozarts Messen wenden; es ist vielmehr Haydn, den sie gar so grimmig verdammen. — „Neue Beiträge zur Chopin-Literatur" von Hugo Leichtentritt; ein Bericht über „Three recent English productions" von Charles Maclean; ein Rückblick „Der Riedel-Verein zu Leipzig, 1854—1904" von Alfred Heuss.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE (Leipzig) 1904, No. 5. — Eine gründliche und ergebnisreiche Abhandlung von Ludwig Riemann handelt „Über Tonskalen altdeutscher Musik-Instrumente mit messbaren Griffen". Der Verfasser hat seine Studien an Instrumenten in Basel, Luzern, Zürich, München, Innsbruck, Nürnberg und Frankfurt gemacht und kommt u. a. zu den Resultaten, dass die Tonskalen alter Instrumente, ganz abgesehen von den Nuancen der Temperatur, zum grossen Teil von der Chromatik oder Dur-Diatonik der heutigen Instrumente abweichen; dass man auf den Instrumenten der reinen Volksmusik fast nur die Durterz und sehr oft die kleine Septime finden könne; hierbei zeigt sich der Einfluss der Kunstmusik auf die Volksmusik. Der Verfasser spricht den Wunsch aus, es möge die Musikforschung in Zukunft dieses Gebiet der Instrumentenkunde mehr als bisher berücksichtigen. Ausserdem bringt das Heft ein Verzeichnis der „Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau" von Reinhold Starke.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1904, No. 20—24. — Die Hefte enthalten: Die Fortsetzung von Arthur Smolians Artikel „Ein deutscher Barbier von Bagdad aus dem Jahre 1780", den Artikel „Eine vergessene Kunstgattung" von Franz Dubitzky (bezieht sich auf die früher üblichen Musikstücke für konzertierende Instrumente), die Studie „Frankfurt am Main als Musikstadt" von Hans Pfohl (vom Verfasser mit dem Untertitel „Eine zwanglose Betrachtung über Einst und Jetzt" versehen); ausserdem eine Reihe von Berichten: „Das zweite bayrische Musikfest in Regensburg" von Rudolf Louis, „Das niederrheinische Musikfest in Köln" von Paul Hiller, „Das erste westpreussische Musikfest in Graudenz" von Max Puttmann und „Concours Sonzogno" von M. Rikoff.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1904, No. 21—24. — Erich Kloss macht Vorschläge „Zur Ausgestaltung des Wagner-Museums", von der er hofft, sie werde „die schöne Sammlung zu einem Mittelpunkt der Wagner-Forschung und zu einem bedeutungsvollen Faktor deutscher Kultur" werden lassen. Der

Digitized by Google

Aufsatz Richard Sternfelds „Noch einmal Richard Wagners Mutter" behandelt das Verhältnis zwischen Wagners Mutter und ihrem Sohne und gleichfalls mit Wagners Familiengeschichte beschäftigt sich die Studie „Die Gräber Johanna und Rosalie Wagners" von Moriz Wirth. Endlich beschliesst Alfred Heuss in Heft 24 seinen Artikel „Anton Dvořák", in dem er u. a. sagt: „Das musikalische Erbe, das uns Dvořák hinterlassen, ist ungemein gross und verheissungsvoll. Es braucht nur eine Zeit zu kommen, die musikalisch kräftiger und reiner fühlt, und Dvořák wird zu den Musikern gehören, die man musikalisch noch höher einschätzt." Noch sind zu erwähnen der „Vertrauliche Brief an Max Hasse" von Prof. Somborn und Hasses Antwort hierauf: „Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad".

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Charlottenburg) 1904, No. 20—24. — Fortsetzung und Schluss der Studie „Tanz und Tanzmusik in England im Zeitalter der Königin Elisabeth" von Hugo Conrat bringt sehr viel Wertvolles und Interessantes. Sehr beliebt war unter anderem der sogenannte „Kissen"- oder „Küssentanz", von dem es z. B. in Shakespeare's „Heinrich VIII." heisst: „Unziemlich wär's, zum Tanz euch aufzufordern und nicht zu küssen!"; ebenso der sogenannte „Hornpipe", von dem vielleicht die Bachsche „Oboe da caccia" ihren späteren Namen „Englisches Horn" bezogen hat. Am komischesten aber sind wohl die Titel von so manchen zeitgenössischen Tänzen; wir finden da Bezeichnungen wie etwa: „Ich liebe dich, mein Mädchen", „Das Schlachthaus", „Nimm deinen Mantel, Schatz", „Ente und Enterich", „Erdbeeren mit Cream" u. dgl. a. m. — „Ein bisher ungedruckter Brief Haydns" wird von Hermann Ritter veröffentlicht; er ist „Wien, 20. Mai 1801" datiert und an den Freiherrn von Droste in Münster gerichtet und es heisst in ihm u. a.: „Der allgemein-unverdiente Beyfall meiner Schöpfung begeisterte meinen neunundsechzigjährigen Kopf dergestalt, dass ich es noch wagte, die Jahreszeiten nach Thomson zu bearbeiten . . ." — August Spanuth kommt in dem biographischen Artikel über „Richard Strauss" zu der „Erkenntnis, dass Richard Strauss nicht nur der bedeutendste lebende Komponist ist, sondern auch auf seine komponierenden Zeitgenossen einen bestimmenden Einfluss ausübt". — „Zu Peter Cornelius' Gedächtnis" ergreift das Wort Eugen Segnitz; er nennt Cornelius „einen Förderer und Mehrer der deutschen Kunst und ihrer Bestrebungen, einen jener wahrhaften, fest in sich verharrenden Künstlercharaktere, deren seine bewegte Zeit mit ihren Kämpfen um neue Ideale und hohe Ziele in so hohem Grade bedurfte!" — „Zwei bisher unveröffentlichte Briefe von Peter Cornelius" bleiben so wie die Artikel „Aus den Briefen Richard Wagners an Mathilde Wesendonk" und „Konrad Lange als Musik-Ästhetiker" von Paul Riesenfeld noch zu erwähnen.

LE MÉNESTREL (Paris) 1904, No. 20—23. — Zu erwähnen sind die Artikel: „Rapport du concours musical de la ville de Paris. 1900/3" von Samuel Rousseau und „Un chanteur de l'opéra au 18. siècle: Pierre Jélyotte" von Arthur Pougin.

DIE WOCHE (Berlin) 1904, No. 20/21. — Enthält einen Artikel von Otto Neitzel: „Der dritten Liedersammlung ‚Im Volkston' zum Geleit."

ÜBER LAND UND MEER (Stuttgart) 1904, No. 26. — Ein interessanter Aufsatz von O. Bie: „Die Musik im Bilde".

DIE WAGE (Wien) 1904, No. 16—18. — Bringt „Briefe an den Grafen Arrivabene" von Giuseppe Verdi.

BÜHNE UND WELT (Berlin) 1904, No. 16. — Enthält einen Artikel über „Die Musik der Japaner" von Hugo Conrat und eine Studie „Zur Vorgeschichte des Parsifal" von Wolfgang Golther.

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Mancinelli: „Paolo und Francesca" soll in nächster Spielzeit in der Mailänder Scala in Szene gehen. Das Werk behandelt die Francesca da Rimini-Episode aus Dante's „Divina Commedia", der Text stammt von Arthur Collante.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Brüssel: Das Monnaie-Theater wird im September mit einer Aufführung der neueinstudierten „Meistersinger" eröffnet werden. Das Theater kündigt eine Anzahl Neuaufführungen an; mehrere der in Aussicht genommenen Opern sind noch auf keiner anderen Bühne aufgeführt worden; es sind dies: „La Ducasse", zwei Akte von Albert Dupuis, dem Komponisten der erfolgreichen Oper „Jean Michel"; „Pepita Ximenes", eine zweiaktige Oper des spanischen Komponisten und Violinvirtuosen Isaak Albeniz; „Carmosine" von Poise und „Sancho" von Jaques-Dalcroze. Nur für Brüssel neu sind die gleichfalls vorbereiteten Opern „Le Jongleur de Notre-Dame" und „Pelleas und Melisande". Neu einstudiert werden, ausser den bereits erwähnten „Meistersingern", der „Fliegende Holländer", „Gwendoline" und „Fidelio".

Warschau: In der nächsten Saison sollen Wagners „Meistersinger", Massenet's „König von Lahore", Leoncavallo's „Zaza", Giordano's „André Chenier" usw. in polnischer Sprache zur Aufführung gelangen.

TAGESCHRONIK

Bologna begeht am kommenden 30. November die Hundertjahrfeier der Gründung des berühmten städtischen Konservatoriums. Bei dieser Gelegenheit soll in der Vorhalle des Stadttheaters ein Gedenkstein für Richard Wagner enthüllt werden.

In Weimar verlautet, dass nach dem Scheitern des Lindemann-Dumontschen Theaterplans an massgebender Stelle ernstlich an den Bau eines neuen Hoftheaters gedacht wird.

In Poppelsdorf bei Bonn wurde dieser Tage das von den deutschen Männergesangvereinen gestiftete, von Architekt Senff und Bildhauer Meuser geschaffene Denkmal für Kaspar Josef Brambach, den im Juni 1902 verstorbenen Komponisten vielgesungener Männerchöre und grösserer Chorwerke enthüllt.

In Bad Liebwerda bei Friedland in Böhmen, wo Carl Maria von Weber vom 10.—30. Juli 1814 weilte und an seinem „Oberon" arbeitete, ist am 24. Juli eine entsprechende Gedenktafel enthüllt worden.

Richard Epstein, der Pianist und frühere Lehrer am Wiener Konservatorium, hat eine Professur am London-Hampstead-Conservatoire angenommen.

Hofrat Dr. August Bassermann, Intendant des Mannheimer Hoftheaters, st zum Intendanten des Karlsruher Hoftheaters ernannt worden.

Digitized by Google

An Stelle des Herrn Buhmann ist Dr. W. Nicolai, Realgymnasialoberlehrer in Eisenach, zum Bibliothekar des Eisenacher Wagner- und Reuter-Museums ernannt worden.

Als Nachfolger des im Mai verstorbenen Richard Hol wurden Joh. Wagenaar zum Direktor der Musikschule der Utrechter Abteilung der „Maatschappij tot bevordering der Tonkunst" und zum Direktor des „Gesangvereins", Wouter Hutschenruyter zum Direktor der städtischen Konzerte in Utrecht ernannt.

Musikdirektor Carl Waack in Riga wurde zum Dirigenten des Bach-Vereins gewählt.

Felix Weingartner wird nächsten Winter wieder eine Reise nach Amerika unternehmen. Er wird das Februarkonzert der New-Yorker Philharmonischen Gesellschaft und später eine Anzahl Konzerte in Philadelphia, Chicago und Boston dirigieren. Voraussichtlich wird Weingartner sechs Wochen in Amerika sein.

34 deutsche Geigenbauer gründeten einen Verband deutscher Geigenbauer unter Vorsitz von Josef Lülsdorff-Köln. Sitz des Verbandes ist Köln. Er hat den Hauptzweck, dem Unwesen mit dem Handel unechter Meistergeigen ein Ziel zu setzen. Für echte Geigen stellt der Verband nötigenfalls nach Prüfung durch eine Kommission Garantiescheine aus. Die Händler sollen strenger überwacht werden. Dem Unfug, den die Zigeuner mit dem Verhandeln ihrer meist schlechten Streichinstrumente treiben, soll entgegengearbeitet werden. Alle zwei Jahre wird ein Kongress abgehalten.

Am 27. Juni feierte Albert Löschhorn, der Altmeister der Berliner Klavier-Pädagogen, seinen 85. Geburtstag.

Dem Cellovirtuosen Prof. Hugo Becker wurde das Ritterkreuz erster Klasse des Ernestinischen Hausordens verliehen.

Der Königl. Musikdirektor Karl Mengewein in Berlin erhielt den Königl. preuss. Kronenorden 4. Klasse.

Kammersänger Kurt Sommer von der Berliner Hofoper erhielt anlässlich seiner Mitwirkung bei der Cornelius-Feier in Weimar vom Grossherzog das Ritterkreuz vom Orden des Weissen Falken.

Dr. Hans Richter hat vom König von England den „Royal Victorian Order" erhalten.

Hofkapellmeister Franz Fischer in München erhielt vom Grossherzog von Baden das Ritterkreuz 1. Klasse des Ordens vom Zähringer Löwen.

Helene Staegemann wurde gelegentlich ihrer Mitwirkung in dem Hof-Konzert, das am 6. Juli in Schwerin stattfand, der Titel einer „Grossherzoglichen Kammersängerin" verliehen.

TOTENSCHAU

Der zweite Dirigent des „Bremer Lehrergesangverein", Lehrer C. Ulbrich, ist bei einer Bootfahrt ertrunken.

Der langjährige Organist an der Kathedrale von Canterbury, Dr. William Henry Longhurst, ist am 24. Juni, 85 Jahre alt, gestorben.

In Gross-Lichterfelde verschied Marie Leinauer geb. zum Busch, früher an den Hofbühnen von Wiesbaden, Dessau, an den Stadttheatern von Köln und Mainz als dramatische Sängerin erfolgreich tätig.

Professor Josef Böhm, Lehrer des Violinspiels am Konservatorium in Petersburg, ist gestorben.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

KIEL: Die Kieler Oper kann sich nur in bescheidenen Grenzen bewegen. Ihr eigentliches Gebiet ist die Spieloper, die noch mehr gepflegt werden sollte, als es bislang geschieht. Das Publikum verlangt seinen Wagner. So ist die Theaterdirektion genötigt, „Tannhäuser" und „Lohengrin" mit drei, schreibe drei ersten Violinen, zwei zweiten usw. zur Aufführung zu bringen. Eine in den grossen Wriedtschen Saal verlegte und für Kieler Verhältnisse mit ausserordentlichen Opern-Orchestermitteln (acht erste Violinen usw.) ausgestattete Aufführung der „Götterdämmerung" und des „Siegfried" zeitigte einen hoch erfreulichen künstlerischen Erfolg. Direktor Illing brachte mit seinem Ensemble einige in Kiel selten gehörte Werke heraus, so Lortzings „Die beiden Schützen", Marschners „Hans Heiling" und vor allem Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung". Unter den Repertoire-Aufführungen ragt eine gelungene Darstellung von Beethovens „Fidelio" hervor. Der Dirigent der Oper, Herr Moerike, erwies sich als eine gediegene Kraft, die mit den geringen Mitteln das Mögliche leistet. Hans Sonderburg.

MÜNCHEN: Als letzte Neuheiten dieses novitätenreichen Jahres gingen im Hoftheater die Dorfidylle „Das war ich" von Leo Blech und Possart-Röhrs Musikdrama „Das Vaterunser" in Szene, zwei Einakter von sehr verschiedener Art. Während die Dorfidylle unverkennbar auf jene frisch-launigen Singspiele zurückgreift, an denen das 18. Jahrhundert so reich war, ist das „Vaterunser" ein richtiges modernes „Musikdrama", sogar mit einem Stich ins Veristische. Blechs Werk, das bereits an zahlreichen Bühnen zur Aufführung gekommen ist, hat bei knapper Durchführung recht hübsche lyrische Momente, echten Humor indessen nur in bescheidener Dosierung, obschon an komischen Situationen kein Mangel ist. Musikalisch ragt das Schlussensemble durch lebensvolle Steigerung hervor. Der Komponist hat dramatische Begabung; im Orchestrieren eine achtbare Fertigkeit, aber noch nicht die gerade hier, in Anbetracht des harmlosen Sujets, recht wünschenswerte Mässigung; der grosse Aufwand an polyphonen Verkünstelungen resultiert wohl auch aus diesem Überschwang. Das Possartsche Drama, das hier seine Uraufführung erlebte, ist sehr bühnenkräftig. Die Handlung spielt in Paris zur Zeit der Kommune und schildert den Seelenzwiespalt, aus dem ein frommes, durch die Hinmordung des geliebten Bruders aber zur Verzweiflung getriebenes Mädchen schliesslich durch die Kraft des Gebetes erlöst wird; den Höhepunkt bildet die Szene, in der dieses Mädchen in edler Selbstüberwindung einen der Mörder vor seinen Verfolgern rettet. Das Sujet, von Coppée, ist von Possart mit grossem Geschick frei bearbeitet; das ganze entwickelt sich in spannendem Fluss, gehoben durch eine schöne Sprache. Wie bei Blech ist auch bei Röhrs Musik ein Zuviel der Gesamtwirkung gefährlich. Gleich in der ersten Szene geht der Komponist mit allen Klangreizen und Effekten, deren ein guter Orchesterkenner habhaft werden kann, geradezu vehement ins Zeug, ohne Rücksicht auf die dramatische Steigerung und zum Schaden der musikalischen, für die ihm zuletzt die erforderlichen Farben ausgehen. Erfindung ist Röhrs starke Seite nie gewesen; seine musikalische Ausdrucksweise ist jedoch im ganzen gewählt, vielfach sinngemäss und eindringlich. — Die Aufführung der beiden Werke verlief in vortrefflicher Inszenierung sehr anregend. Die Hauptrollen des Possart-Röhrschen Dramas wurden von Frl. Morena

Digitized by Google

(Rose) und den Herren Klöpfer (Pfarrer) und Brodersen (Leroux) mit feinem Verständnis gegeben; in dem Blechschen Stück sangen recht frisch die Damen Bosetti (Röschen), Geiger (Nachbarin) und Müller (Marthe), sowie die Herren Reiter (Peter) und Brodersen (Paul). Am Schluss bereiteten die zahlreich erschienenen Besucher den Verfassern Possart und Röhr lebhafte Huldigungen. Dr. Theodor Kroyer.

PARIS: Die neueste Tat der Grossen Oper ist die Einführung des „Troubadour" in den Spielplan. Bisher war diese populärste Oper Verdi's immer die Beute der kurzlebigen Théâtres Lyriques. Ein besseres Los hatte sie immerhin verdient, so gut wie „Traviata", die nicht selten in der Komischen Oper gegeben wird, und noch mehr als „Rigoletto", der in der Grossen Oper als Balletvorrede verwendet wird. Eine Benefizvorstellung zugunsten des Verdidenkmals in Mailand diente in der Grossen Oper als Versuch und, da das Publikum befriedigt war und die strenge Kritik kein allzu unfreundliches Gesicht machte, so wurde die Stellung des Troubadour regularisiert. Von den Darstellern ragte namentlich Louise Grandjean als Leonore hervor. Dieser Künstlerin ist nun auch für den nächsten Winter Wagners Isolde zugefallen, nachdem sich Lucienne Bréval, die ältere Rechte hatte, mit Glucks Armide hat abfinden lassen. Die Direktion der Grossen Oper hat sich nämlich endlich entschlossen, einem tiefgefühlten Bedürfnisse abzuhelfen, indem sie eines der Gluckschen Meisterwerke aufs Programm setzte. Den Mut dazu scheint sie daraus geschöpft zu haben, dass die Komische Oper soeben einen ausserordentlichen, unverhofften Erfolg mit Glucks „Alceste" gefunden hat. Sie hat nach dem Orpheus und der taurischen Iphigenie auch dieses grundlegende Werk der Vergessenheit entrissen, um Felia Litvinne Gelegenheit zu einigen Gastvorstellungen zu geben. Der Erfolg der sehr gut einstudierten und ausgestatteten Aufführung war aber so gross, dass Direktor Carré den Schluss der Saison vom 15. auf den 30. Juni verschob. Es kam freilich dazu, dass auch der „Jongleur" Massenet's trotz seines Mangels an jeder Frauenrolle das Publikum lebhaft anzog und festhielt. Felix Vogt.

PHILADELPHIA: „Grau, lieber Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum", das liesse sich von unserer verflossenen Opernsaison kaum behaupten. Eher das Gegenteil. Nach den von dem neuen Leiter der Metropolitan-Operngesellschaft, Heinrich Conried, proklamierten Grundsätzen, hätte unser bisheriges Starsystem durch ein solches ersetzt werden sollen, das uns nicht bloss grosse Künstler, sondern ein vollendetes Zusammenwirken aller Faktoren, vollkommene Kunst bringen sollte. Das war die goldig grüne Theorie. Die Praxis ist etwas grau ausgefallen. Das Gute, das die verflossene Opernsaison brachte, war nicht neu, das Neue zumeist nicht gut. Wir hatten einige vortreffliche Vorstellungen, so Verdi's Aïda mit der Gadski in der Titelrolle, Caruso als Rhadames, Scotti als Amonasro und Walker als Amneris, Puccini's Tosca mit Ternina, Scotti und Caruso. Wir fanden auch Gelegenheit, einige neue Gesangskräfte kennen zu lernen, so Mme. Acté, die eine treffliche, wenngleich echt französische Marguerite in Gounod's Faust war, Edith Walker, die sich in den Partieen der Frau Schumann-Heink rühmlich zu behaupten vermochte und vor allen Olive Fremstad, die sich in allen Partieen, die sie hier sang, als eine höchst interessante, ja hervorragende Sängerin und Darstellerin erwies. Und ihr Repertoire war hier nicht gering. Sie sang die Santuzza, die Venus, die Fricka im Rheingold, die Sieglinde ... Von den neuen Sängern gewann der italienische Heldentenor Caruso durch die seltene Pracht seines Organs sich rasch die Gunst des Publikums. Die Herren Goritz, Kloepfer und Naval interessierten in ihren Partieen, ohne gerade zu begeistern. Überdies lernten wir zwei neue, hier noch unbekannte Dirigenten kennen, Felix Mottl, der sich bei der Leitung der Wagnerwerke trefflich bewährte und Arturo Vigna, der als Dirigent italienischer Opern kaum seinesgleichen haben dürfte. Allein trotz der guten neuen Kräfte und obwohl von der alten

Digitized by Google

Garde des früheren Direktors die besten Kräfte reengagiert waren, war die Saison ein Fehlschlag, da durch vielfache, höchst unglückliche Besetzungen gerade die besten Werke, wie Tannhäuser, Carmen, der Ring und Tristan in einer Weise herausgebracht wurden, die man hier noch nicht gewöhnt war. Auch unter dem Regime Grau ist es manchmal vorgekommen, dass bei Erkrankung oder Indisposition von Sternen erster Grösse manche wichtige Partieen mit minderen Kräften besetzt wurden. Allein ein gewisses Mittelmass wurde stets eingehalten. Herrn Conried war es beschieden, uns eine Tristan- und Götterdämmerung-Vorstellung zu geben, die direkt an die Karikatur streiften. Eine Miss Marion Weed als Isolde konnte sich unser Publikum nach einer Nordica oder Ternina selbst dann nicht gefallen lassen, wenn es Herrn Conried gefiel, dieselbe Dame in New York mit der Ternina in der Partie der Kundry alternieren zu lassen. — So war es denn kein Wunder, dass unser Publikum den Opernvorstellungen nicht mehr in dem Masse zuströmte, wie dies hier sonst der Fall war. Besonders die Wagner-Vorstellungen waren schwach besucht. Da uns Herr Conried auch die einzige „Grosstat" seiner Direktionsführung, den Parsifal, vorenthielt, so ist man hier auf ihn nicht gut zu sprechen und es wird ihm nicht geringe Mühe kosten, das verlorene Prestige einzubringen. Ein Verdienst ist Herrn Conried jedoch nicht abzusprechen. Für die hochgeschürzte Muse scheint er kein geringes Verständnis zu besitzen. Das unter Herrn Grau ganz vernachlässigte Ballet hat unter seinem Regime seine Wiederauferstehung gefeiert. Er hat uns Délibes' „Coppelia" gebracht und damit einen wohlverdienten, ehrlichen Erfolg erzielt, der vor allem seiner ersten Tänzerin Varasi, einer Künstlerin von seltener Anmut und Schönheit, zu verdanken ist. — Der nächsten Opernsaison sieht man hier mit einem gewissen Bangen entgegen. Über die verunglückten Ringvorstellungen will uns Conried, wie es heisst, dadurch hinweghelfen, dass er die Zahl der hiesigen Vorstellungen verringert und den „Ring" überhaupt nicht gibt. Das wäre allerdings eine radikale Kur. Eine Art Hegelscher Negation der Negation. Die riesigen Einnahmen, die der Parsifal in New York abgeworfen, machen es Conried allerdings leicht, die hiesige Saison etwas en canaille zu behandeln und über die Wünsche unseres Publikums zur Tagesordnung überzugehen. Allein mit der Zeit dürfte auch da eine Wendung zum besseren eintreten. Die Zugkraft des Parsifal wird bald erschöpft sein und einen zweiten Parsifal zu finden, wird selbst dem „findigen" neuen Direktor der Metropolitan-Gesellschaft kaum gelingen. Dr. Martin Darkow.

KONZERT

BERN: Das fünfte Schweizerische Tonkünstlerfest. In den grossen Konzerten, die bei der fünften Tagung des Vereins schweizerischer Tonkünstler im Münster am 25./26. Juni stattgefunden haben, sind vier Namen besonders hervorgetreten: Hans Huber, Friedrich Hegar, Volkmar Andreae und Friedrich Klose, alle vier auch in Deutschland nicht unbekannt. Das eigentliche musikalische Ereignis des Festes war die Aufführung der d-moll Messe von Klose (mit Hinweglassung des Gloria und Sanktus), die den tiefsten Eindruck hinterliess. Was dieser im modernen Geiste konzipierten, dabei aber die alte Form nicht ganz verleugnenden Schöpfung ihre Bedeutung verleiht, ist die kräftige Eigenart in der Erfindung und die staunenswerte Fähigkeit Kloses mit den einfachsten Mitteln die grösste Wirkung auszuüben. Das Werk wird wohl noch weiter von sich reden machen. Hans Hubers heroische Symphonie in C-dur (mit Sopran-Solo) hatte als grosszügiges, meisterhaft gearbeitetes und dabei durchaus originelles Werk ebenfalls einen starken Erfolg. Die viel umstrittenen Totentanz-Variationen des dritten Satzes erscheinen Ihrem Berichterstatter als sehr glücklich konzipiert und sind von feinster Faktur. Volkmar Andreae hat, wie beim Tonkünstlerfest in Frankfurt, so

Digitized by Google

auch hier mit seiner symphonischen Phantasie (Schwermut — Entrückung — Vision) die Hörer mächtig mitgerissen. Die grosszügigen Gedanken und das warmblütige Temperament im Ausdruck erregten ebensosehr Bewunderung wie die virtuose Beherrschung der Orchestermittel. Von Friedrich Hegar stand ein Werk für gemischten Chor, Soli und Orchester „Ahasvers Erwachen" auf dem Programm. Hegars geniale Charakterisierungskunst hat hier eine Schöpfung hervorgebracht, die in jedem Takt den Hörer lebhaft fesselt. Von grosser Schönheit sind die tonmalerischen Schilderungen aus der Alpenwelt. „Ahasvers Erwachen" gehört zweifellos zum allerbesten, was Hegar je geschrieben hat. — Selbstverständlich kommen bei einem solchen Anlass auch Werke zur Aufführung, die den Tag nicht überleben. Der Gesamt-Eindruck aber war der eines erfreulichen Strebens nach eigenem Ausdruck. Als junge liebenswürdige Talente seien genannt: Walter Courvoisier, Ernst Isler, Fritz Karmin und Peter Fassbänder (Streichquartett in A-dur). Ein Streichquartett in Des-dur von Henri Marteau — vom Genfer Marteau-Quartett vollendet gespielt — erwies sich als ein von edler Romantik durchwehtes, wundervoll klingendes Werk. Genannt sei noch eine geistreiche Rhapsodie für grosses Orchester von Joseph Lauber, ein wunderhübscher Kanon für gemischten Chor von Karl Hess und ein temperamentvolles formschönes Klavierkonzert von Albert Meyer. — Über die Vorbereitung der Aufführungen durch Direktor Karl Munzinger in Bern hörte man nur eine Stimme des Lobes. Die grossen Chorwerke wurden von den Gesangvereinen „Berner Liedertafel" und „Cäcilienverein" ganz vortrefflich gesungen. Auch die Orchester von Bern und Lausanne standen durchaus auf der Höhe ihrer Aufgaben. G. Bundi.

KIEL: Am besten ist es bei uns um die Kammermusik bestellt. Das Hamburger und das Bremer Streichquartett gaben insgesamt sieben Konzerte, die Herren Kopecki und Keller drei Duo-Abende. Alle Darbietungen zeigten gute, zum Teil vorzügliche Leistungen. — Unsere Vereins-Konzerte leiden nicht an Übermass grosser Leidenschaften und dithyrambischen Jubels. Es geht in ihnen korrekt und bedachtsam her. Ach, dass unsere Pulse lebendigeren Schlag hätten und die Kieler Kunst wabernde Lohe entzündete! Meist geht man aus den Konzerten, wie man hineinkam: in Erwartung der Dinge, die da eigentlich hätten kommen sollen. Der Gesangverein brachte unter Herrn Lewandowskis Leitung u. a. Verdi's Requiem und Glucks Iphigenie a. T. zu Gehör. Recht brav exekutierte der Chor-Verein unter Leitung des Herrn Marten Mozarts C-dur Requiem und Bachsche Kantaten. An bedeutenden Solisten traten auf Wüllner und im Lehrer-Gesangverein d'Albert. — Das Rudolph-Orchester hält sich bei etlichen instrumentalen Unzulänglichkeiten, die nach Lage der Dinge unvermeidbar sind, wacker. Herr Rudolph veranstaltete u. a. einen Berlioz-Abend mit der phantastischen Symphonie. Der „Verein der Musikfreunde" gab drei Volkskonzerte. Leider erfüllen diese Konzerte nicht ihren Zweck. Das letzte Konzert nahm einen unrühmlichen Ausgang mit den als Lückenbüsser (!) aufs Programm gesetzten „Préludes" von Liszt. Solche Vorgänge schädigen das Ideal der Volkskonzerte, die das Beste in bester Ausführung bringen sollen. — Der Unterzeichnete gab drei Symphonie-Konzerte mit einem „Französischen Abend", in denen er sechs Werke zur Erstaufführung in Kiel brachte, darunter Liszts Suite „Jeux d'enfants" und Schillings' „Hexenlied". Hans Sonderburg.

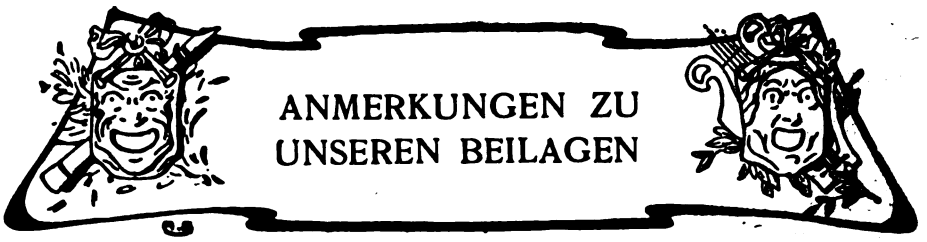
PARIS: Die Konzertsaison dehnte sich diesmal bis in die erste Juniwoche, d. h. bis zum Rennen des Grand-Prix aus. Colonne und Chevillard stellten zwar ihre Sonntagskonzerte, wie üblich, Mitte April ein, aber es tauchten zwei neue Unternehmungen auf. Der Geiger Charles Wolff und der Bratschist Monteux gründeten mit fünfzehn Genossen das wahrhaft populäre Concert Berlioz in der Vorstadt Batignolles, das drei Wochen lang jeden Abend spielte und z. B. in einer Woche sämtliche Symphonieen und

Digitized by Google

Ouvertüren Beethovens bewältigte. Es gab nur einen Platzpreis von einem Franken. Die Ausführung war über Erwarten gut und der Besuch rechtfertigt, wie es scheint, eine Fortsetzung im nächsten Winter. Die andere Neugründung, die der Nouveaux Concerts von Pierre Carolus-Duran rührt daher, dass sich dieser Dirigent von seinem Bundesgenossen Le Rey getrennt hat, um ein eigenes Orchester zu haben. Le Rey ist ausserdem das Missgeschick begegnet, dass das Gericht seine geringe Befähigung verkündigt hat. Kubelik hatte mehrere Konzerte mit dem Orchester Le Rey's gegeben, in denen dessen Leistung nicht nur von der Kritik, sondern auch vom Publikum beanstandet wurde. Zu seinem Abschiedskonzert verpflichtete daher Kubelik das Orchester Chevillard. Nun strengte aber Le Rey eine Klage an, weil Kubelik einen Kontrakt mit ihm geschlossen hatte. Das Gericht erkannte jedoch, dass Kubelik in Anbetracht der ungenügenden Leistungen Le Rey's das Recht hatte, sich an einen anderen Dirigenten zu wenden. Das von Carolus-Duran vereinigte Orchester bewährte sich recht gut in einem ersten Symphonie-Konzert, dem im Winter andere folgen werden, und in einem Konzert des Klavierspielers Marcian Thalberg, der an einem Abend mit grossem Erfolg drei Klavierkonzerte vortrug, Beethoven Es-dur, Saint-Saëns g-moll und Rubinstein d-moll. Er war übrigens nicht der einzige, der ein so anspruchsvolles Programm durchführte. Risler spielte schon vor ihm die drei letzten Klavierkonzerte Beethovens hinter einander und bald darauf überraschte uns sogar Frau Kleeberg, indem sie auf ein zu wenig bekanntes Konzert von Bach für Klavier, zwei obligate Flöten und Orchester Beethovens Es-dur Konzert und Schumanns a-moll Konzert folgen liess. Aber auch ohne Orchester wurden die Klavierspieler in diesem Frühjahr gerne gehört. So fand Eugen d'Albert diesmal im Vortrag Beethovenscher Sonaten den begeisterten Beifall, den er schon vor zwei Jahren verdient hätte. Gabrilowitsch füllte fünfmal den Saal Erard. Auch Schelling und Hans Richard wurden sehr gut aufgenommen. Die in Paris niedergelassenen Pianisten österreichischer Herkunft Ludwig Breitner und Karl Förster behaupteten sich in ihren erworbenen Rechten. Die grösste Sensation erregte — natürlich, möchte ich fast sagen — der Geiger Kubelik. Die Kritik wollte anfangs in ihm nur einen von Technik strotzenden Virtuosen sehen, musste dann aber doch zugeben, dass er auch die klassischen Stücke mit eindringendem Verständnis und ohne Übertreibung im Ausdrucke vortrage. Eine sehr interessante neue Erscheinung war die sechzehnjährige portugiesische Cellistin Guilhermina Suggia und eine gute alte Bekanntschaft mit Paris erneuerte der das gleiche Instrument als Meister handhabende Sigmund Bürger von Budapest. Auch die Kammermusik, die musikalisch meist erspriesslicher ist, als die sogenannten Recitals, erfreute sich einer steigenden Beliebtheit. Ysaye und Pugno konzertierten z. B. viermal zusammen und taten auch etwas für die modernen Komponisten, denn sie spielten Geigensonaten von Pierné, Février und Samazeuilh, denen ein gewisses Interesse zukam. Pugno spielte ausserdem mit dem in Paris sehr beliebten Böhmischen Quartett Quintette von Dvořák und Saint-Saëns. Erwähnung verdient auch, dass die alte Gesellschaft der „Trompette", in der die Trompete glücklicherweise fast nie gehört wird, ein Sextett des deutschen Komponisten Thuille zu Ehren brachte. Am seltensten sind wohl in Paris die Liederabende. Frau Mysz-Gmeiner und der Amerikaner Clark veranstalteten solche mit gutem Erfolg.

Felix Vogt.

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zum Aufsatz von Dr. Altmann über die Königliche Preussische Hofkapelle gehören die Porträts der General-Intendanten: Karl Theodor von Küstner, Botho von Hülsen, Graf Bolko von Hochberg, Georg von Hülsen, sowie der Kapellmeister: Wilhelm Taubert, Otto Nicolai, Karl Eckert, Robert Radecke, Heinrich Kahl, Josef Sucher. (Die ebenfalls zu diesem Artikel gehörenden Bilder von Meyerbeer, Mendelssohn, Dorn, Weingartner, Muck, Richard Strauss sind von der „Musik" schon mehrfach veröffentlicht worden.)

Als Nachtrag zu dem im ersten Juli-Heft wiedergegebenen Bild Johann Adam Hillers folgt ein Brief des vor 100 Jahren verstorbenen Begründers des deutschen Singspiels in Faksimile (cf. „Die Musik" III, Heft 19, S. 80).

Auf den nächsten zwei Blättern bringen wir die Abbildung des Haydn-Mozart-Beethoven=Denkmals in Berlin. Das von Prof. Rudolf Siemering unter Assistenz seines Sohnes, Regierungsbaumeisters Wolfgang Siemering, geschaffene Werk hat seinen Platz am Südende des Goldfischteichs im Tiergarten. Auf einem runden Plateau von grauem Granit, in dem Vertiefungen für Blumen vorgesehen sind, erhebt sich ein dreiseitiger Marmorbau in fein abgestimmter gelblicher Tönung. Die erste Anregung zu diesem Denkmal ging von dem verstorbenen Direktor der Singakademie, Prof. Martin Blumner, aus; Joseph Joachim förderte das Unternehmen durch zahlreiche Konzerte. In der Nacht vom 1./2. Juli wurde das Denkmal ohne jegliche Feierlichkeit seiner Bestimmung übergeben.

Auf dem nächsten Blatt sehen wir das Porträt des einst gefeierten Opern- und Oratoriensängers Eduard Mantius († 4. Juli 1874), der auch als Komponist von Liedern hervorgetreten ist. Am 18. Januar 1806 zu Schwerin geboren, studierte er zu Leipzig und Rostock die Rechte, erregte durch seine prächtige Tenorstimme in Liebhaberkonzerten Aufsehen, so dass ihn Pohlenz in Leipzig und Nauenburg in Halle künstlerisch weiter ausbildeten. 1830 debütierte er als Tamino am Kgl. Opernhaus zu Berlin, wurde sogleich engagiert und gehörte dieser Bühne 27 Jahre lang an. Von da an widmete er sich mit grossem Erfolg dem Gesangsunterricht. Unser Bild stammt aus der „Mendelssohn-Sammlung"; die Vorlage ist eine Lithographie von Fr. Jentzen nach einer Zeichnung von Fr. Krüger.

Unsere diesmalige Musikbeilage betitelt sich „Liebesweihe" und ist nach Worten von Wilhelm Müller für Baryton und Klavier von Peter Gast (Pseudonym von Heinrich Köselitz, geb. 1854) gesetzt, den bekanntlich Friedrich Nietzsche nach seiner Abkehr von Wagner auf den Schild erhob. Die Komposition zeichnet sich durch schwungvolle, warmblütige Melodik und edles Pathos aus. Mit gütiger Erlaubnis des Komponisten bringen wir hiermit das Lied zum ersten Abdruck.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google



KARL THEODOR VON KÜSTNER



BOTHO VON HÜLSEN

Uofl

Digitized by Google



Digitized by Google



Julius Jacob, Wiesbaden, phot.

GEORG VON HÜLSEN



J. C. Schaarwächter, Berlin, phot.

GRAF BOLKO VON HOCHBERG

Digitized by Google

Digitized by Google



WILHELM TAUBERT



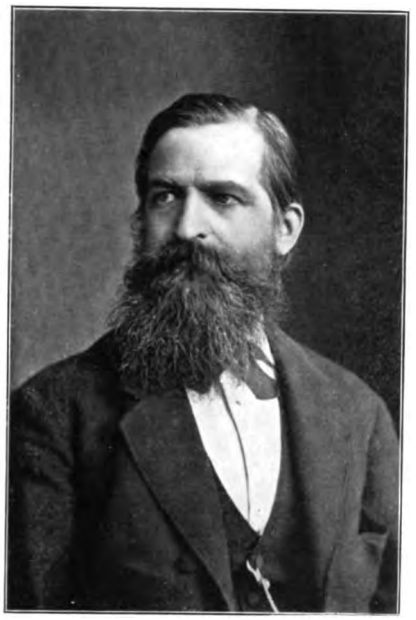
KARL ECKERT



OTTO NICOLAI

Digitized by Google

Digitized by Google



Ad. Halwas, Berlin, phot.

ROBERT RADECKE



J. C. Schaarwächter, Berlin, phot.

HEINRICH KAHL



J. C. Schaarwächter, Berlin, phot.

JOSEF SUCHER

Harvard

Digitized by Google

Digitized by Google

Breslau, den 25 Dec. 1787

Heut, an dem Tage, da ich meinen 29sten Jahre vollende, und in das 60te übertrete, komme ich nahen Ihnen Dankbegriffe, gegen Gott, für alle mir angethane Gnaden, wofür nichts beschwerend ist, als mich mit den guten Banden, die mich Ihrer Liebe würdigten, einige Augenblicke zu unterhalten. Welchen Vergnügen Sie, meinen Verschwiegenheit, Ihre, mir schon Jahre lang versagten, seit meiner Ihnen nie zu sagen noch nie zu unterlassen. Möchte ich Gelegenheit noch Ihrer Liebe werth sein, und ob ich wünsche in Zukunft bleiben, da soviel verschiedene Zufälle mich Aufsuchen auf vielleicht in einem ganz fremden Lichte zeigen. Kann ich mich darüber nicht versichern, so will ich ab wenigstens durch meine dankbare Gesinnungen vertheidigen.

Ich habe den Verschwiegenheit Ihnen meine Dimissions gebeten, und an meinen Platz meinen Schwager, einen sehr geschickten und fähigen jungen Mann vorgeschlagen. Nichts konnte mich zu diesem Schritte bewegen, als meine Augen, ob und die Beschwerlichkeit des Vorsitzens in ein schwaches Leben mit einer Heerde unbändiger Kinder, die nach meinem Tode Hr. Hofprediger Schmidt zum Theil zugestellen wäre, zu. Indessen würde ich ein vorgeschrieben, wiewohl, wie sogar selbst, noch ich bisher noch glücklichen Zufällen gesetzt, ich der Gnade meines Durchlauchtigsten Fürsten, den ich Ihnen habe: Wie mir Ihnen das Glück in seinen Dienst zu sagen, sein Ihnen will zu sagen ist. Indessen habe ich sie in Ihnen Hauptsächlich

UCLA



EIN BRIEF VON JOHANN ADAM HILLER

III, 21

Digitized by Google

lich die Freundschaft des Herzogs beschützen, und
dann, wenn ich in den Gemüthern dieser vornehmen
Prinzen, einen so merklichen Raub gethätigt habe
als ich bitten werde um meinen Abschied
Herzogin, und um meinen Schwestern Herz
und Barmherzigkeit. Die Prinzessin sagte mir neu
gen Tagen im Vertrauen, dass sie einen Brief von
der jungen Herzogin habe, und dass sie mich von Ihro Durch
laucht bitten sollte. Ich sah, wie glücklich mich der Umstand
dann ist Ihnen, meine Freunde, nicht sagen. Auf, dass
so viele nicht zu habende Seligkeiten, die vor 3 Jahren
das nicht waren, mir die Hoffnung in Cöln. zu haben,
und mit Ihnen Gütig zu sagen, beschwere
Ich zweifle nicht, dass Se. Hochfürstliche Durchl. der
Herzog nicht gnädigst in meine Entlassung willigen
sollten, so bitte Sie, dieselben Sie sehen zu Anfange
das neue gnädigsten Jahres, mir zu erlauben, einen
andern Rock zu tragen, und ich dasselbe für unsere
Sicht halte. Sollten übrigens Se. Durchl. in Absicht
meiner Kinder auf die gnädige Gesinnung sagen, sie
in Höchstdero Dienste zu haben, so warten meine
ältesten Sohn, der jetzt in Berlin ist, und die jüngere
Söhne Wilhelmine mit Freuden sich nach Cöln. auf
den Weg begeben. Mit der ältesten Tochter, Henriette,
die aber so wenig zur Prinzessin geschaffen war, als
Monsieur, hat sich schon zugetragen, dass sie Hofdame
sol dem Fräulein Marianne und so gänzlich gleich
wurde. Diese stand bey meiner kürzen Rückkunft in Mayland

Burg einen alten jungen Mann, der sie liebte, und nun durch Zufall glücklich genannt hat. Das ist jetzt der Fall meiner Jeanette. Kaum war ich einen Abend in Saalburg, als man mir den alten guten Mann um sie warb. Es ist der Kammerjäger Lauenburg, seine Reise hat bekanntlich Obercursschreiberschaft hinter sich. Von seinem 4 Brüdern ist der ältere Generalmajor bei Zabern, der zweite Kammerherr in Königsberg; der 2te Hauptmann in der Artillerie zu Saalburg, und der 4te Bürgermeister von der hiesigen Neuen Magdalenenkirche. Die Mutter hat also, außer einer Professor Cardinal in Halle, eine ganz vornehme Sippe, bald mit ihrem dicken Töchterchen nach hier, und seit diesen die Aktenhefte von den Büffeln, den Löwe nachgezeichnet. Unter allen diesen hier anwesenden Verehrern ist nicht ein einziger, der über diese Verbindung nicht seine Zufriedenheit und Freude bezeugte. Aber seit mich von allen andern meinen hiesigen Gebrüdern mit Freundschaft, denen Angehörige in dieser Zeit sehr unbefriedigt gelassen sind.

Wie sehr Lauen mir wünscht, mich in Saalburg zu behalten, und wie sehr ich selbst wünsche hier zu bleiben und Saalburg, kann ich Ihnen, meine Verehrung würdigste, wohl nicht versichern. Der Durchlauchtigste Herzog hat vor 8 Tagen diesen glücklichen Vorfall genehmigt, und mündlich gnädigste Einwilligung zu dieser Verbindung wohlwollendst gegeben. Seit dem ist mir, daß ich noch nicht die geringste Benachrichtigung von Halle, als ich von der Verlobung Ihnen Anzeige machte.

a) Mein jährliches Einkommen ist 800 Rthl.; aber all Kleinigkeit, wozu es die nächste Anwendung findet, verwandt es sich mir eine Ausgabe.

Aber nicht unerwähnt darf ich den Titel eines Herzogl. Cämmerers, welchen Ew. Excellenz Hochgeneigtes Wohlwollen mir gütigst verliehen haben. Nein! eine Stelle, welche mir zu bekleiden gestattet wurde, will ich nicht allein gerne und gewissenhaft bekleiden, sondern auch wenn es nöthig, selbst dann ist in Ihrem Dienste Ew. Excellenz bin, gefahren suchen, und kümmerlich Ihnen würde, Rechenschaft ablegen. Zu dem Ende werde ich nicht allein meine vero omaggio, sondern auch Händels Messias, und Händel Marcellus Ew. Excellenz Excellenz zu Füßen zu legen, die Ehre haben.

Nun noch eine Bitte wagen zu dürfen, weil ich an ganz Cöln und Umgebung gefährlich bin, ich habe Frl. Mannes, meine Freundin Adresse in Leipzig zurück gelassen, und könnte sie Ihnen wieder Gelegenheit die gefälligen Kompliments an Ort und Stelle einfassen. Sollte es mir sagen, was nun meine innerste Bestimmung sindet, als ich vermuthe. Das ist die Art, womit ich am liebsten meinen Lehrer der Dankbarkeit und Nachsichtigkeit gut zu machen, mich in Zukunft bestreben werde.

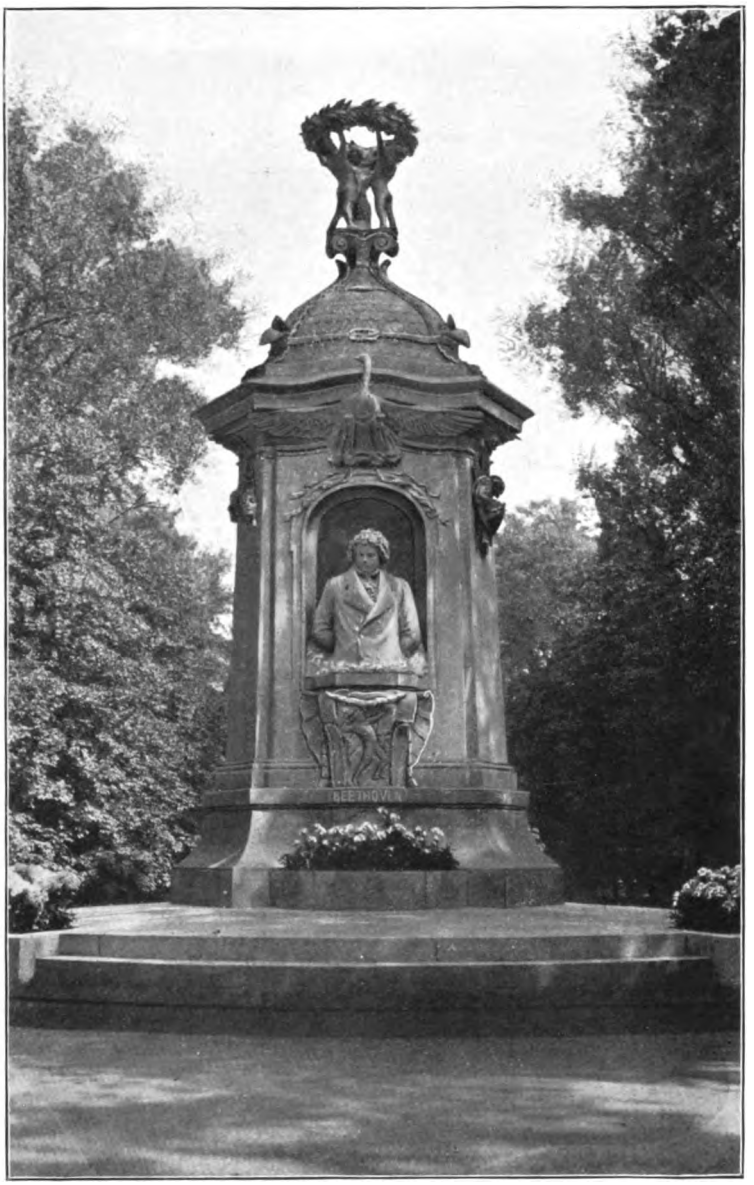
Ganz gewiß hält sich für mich jetzt eine neue Karriere, da mir, sonderlich meine die letzte meinen Lehrer; aber desto mehr Standhaftigkeit habe ich zu Gott, daß er mich für mit Ehren werde wollenden lassen.

Empfehle mich Wilhelmine Lieben Ihnen die Hand; ich Ihr ein Gleichen mit dem innigsten Gefühle der Hochachtung, womit ich zu allen Zeiten, und an allen Orten bin

Meiner vorzüglichsten Gönnerin

ganz ergebener

Miller



DAS HAYDN-MOZART-BEETHOVEN-DENKMAL IN BERLIN (Südseite) o o

Digitized by Google

Digitized by Google



III. 21

DIE BÜSTEN HAYDNS UND MOZARTS AM HAYDN-MOZART-BEETHOVEN-DENKMAL IN BERLIN o o

Digitized by Google

Digitized by Google



EDUARD MANTIUS
†4. JULI 1874

Die Musik
III. 21

Digitized by Google

Digitized by Google

LIEBESWEIHE

Hymnus für Baryton

von

PETER GAST

(Gedicht von Wilhelm Müller)



Digitized by Google



Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK



SKANDINAVIEN

Ein Spielmann hat weder Heim noch Haus,
Sein Sinn geht rastlos ins Weite hinaus.
Wem da von Liedern die Brust geschwellt,
Des Heimat ist rings die weite Welt.
Im Laubsaal, im Tal, am grünenden Hang
Muss er rühren die bebenden Saiten zum Sang;
Dem heimlichsten Leben muss er lauschen:
Des Giessbachs Tosen, der Woge Rauschen,
Des pochenden Herzens seltsamen Mären;
Sein Lied muss des Volkes Träume klären
Und all die Gedanken, die gären!

Henrik Ibsen
Olaf Liljekrans III, 9.

III. JAHR 1903/1904 HEFT 22

Zweites Augustheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

Digitized by Google

INHALT

Tobias Norlind
Zur Geschichte der schwedischen Musik.

Rudolf M. Breithaupt
Edvard Grieg.

William Behrend
Weyse und Kuhlau.

Dr. Karl Flodin
Die Erweckung des nationalen Tones in der finnischen Musik.

Angul Hammerich
Niels W. Gade.

Besprechungen (Bücher und Musikalien).

Revue der Revueen.

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau).

Kritik (Konzert).

Anmerkungen zu unseren Beilagen.

Kunstbeilagen.

Musikbeilage.

Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a
II. Nachtrag 1903.

Digitized by Google

ZUR GESCHICHTE DER SCHWEDISCHEN MUSIK

von Tobias Norlind-Lund

Die Musikgeschichte Schwedens umfasst einen Zeitraum von etwa tausend Jahren. Von dieser Zeit müssen wir aber, wenn von einem wirklichen Musikleben die Rede sein soll, die erste Hälfte abrechnen; und fassen wir die Musikgeschichte nur als eine Geschichte der musikalischen Kunstschöpfungen auf, bleibt nur das letzte Viertel des Jahrtausends übrig. Wir wollen hier jedoch die Musikgeschichte in weitestem Sinne auffassen und beginnen daher unsere Darstellung mit dem Jahre 900.

Zu dieser Zeit teilten sich die Musikausübenden in Schweden in zwei scharf gesonderte Klassen, Sänger und Spielleute, oder, wie sie damals genannt wurden: Skalden und Spielleute. Die Skalden, die zugleich auch Dichter waren, sangen zur Harfe das Lob der Könige und Helden. Überall, wo sie hinkamen, genossen sie Achtung und Anerkennung. Die Spielleute dagegen wurden fast immer verachtet und verhöhnt. Sie spielten Geige, Viole, Pfeife und Trommel und mussten sogar auch zu gymnastischen Künsten greifen, um sich geltend zu machen. So waren sie als Spassmacher, Jongleure und Seiltänzer bei Volksfesten gern gesehen.

Diese beiden Klassen bildeten nun bis 1200 die einzigen Musiker. Dann beginnt allmählich die Kirche Macht zu gewinnen, und damit treten neue Formen der Musikpflege auf. Die kirchliche Musik in Schweden sucht so weit als möglich dem allgemeinen römischen Kanon zu folgen. Je nach dem Reichtum der einzelnen Bistümer ist aber die Pflege der Tonkunst eine verschiedenartige. Am bedeutendsten war die Musikausübung in den Bischofsstädten Skara, Linköping und Upsala entwickelt. In der erstgenannten Stadt wirkte besonders der Bischof Brynolphus I. († 1317) für geregelten Kirchengesang. Er war auch ein vorzüglicher Offizienverfasser und hat uns mehrere Hymnenmelodieen überliefert. In Linköping sorgte Bischof Heinrich für die Kirchenmusik, indem er eine besondere Ordnung des Chorgesanges (26. April 1272) vorschrieb. Upsala bekam etwas später, am 12. Mai 1298, eine ähnliche Chorordnung durch den Erzbischof Nils Allesson. Im späteren Mittelalter nahm die Kirchenmusik dann einen kräftigen Aufschwung im Birgittinkloster zu Wadstena.

Digitized by Google

Auch die Musiktheorie und die mensurierte mehrstimmige Musik wurde in den schwedischen Klöstern eifrig gepflegt. Die Pariser Musiklehre wurde hier das Vorbild, und mehrere Schriften über die Musik wurden nach der Theorie des Franco Parisiensis und seiner Schule verfasst. Die älteste musiktheoretische Arbeit in Schweden ist eine im Jahre 1334 gefertigte Abschrift eines Musiktraktates von Petrus Picardus, einem Schüler Franco's.

Die Einführung der Orgel in die Kirchen geschah erst allmählich. In Upsala ist schon um 1272 von einer grossen Orgel die Rede. Etwas später, am Anfang des 14. Jahrhunderts, hören wir von einem Orgelbauer Eubertus († 1344) in Wisby. Der Dom zu Linköping besass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sogar zwei Orgeln. Sonst aber muss die Orgel in Schweden vor 1500 wenig bekannt gewesen sein.

Die auf unsere Zeit gekommenen Fragmente mittelalterlicher Kirchenmusik gehören vorwiegend dem Offiziengesang an. Ziemlich gross ist die Zahl der vorhandenen Graduale und Antiphonarien. Von den ersteren erschien um 1490 eine Auswahl von Ghotan in Lybeck im Druck. Für die schwedische Musik ist in diesem Buch besonders die grosse Anzahl der Sequenzen zu schwedischen Heiligen interessant. Mensurierte mehrstimmige Gesänge in Aufzeichnungen aus dem Mittelalter sind uns nicht überliefert. Aus dem 16. Jahrhundert dagegen haben wir dem Theodoricus eine wertvolle gedruckte Sammlung mehrstimmiger schwedischer Kirchenlieder aus dem Mittelalter in lateinischer Sprache, „Petri Piae Cantiones", gedruckt zu Greifswald 1582, zu verdanken. Diese Sammlung ist auch darum wichtig, weil in ihr einheimische „geistliche Volkslieder" aufgenommen worden sind. Melodisch besonders schön sind die Schul- und Frühlingslieder.

Die mittelalterliche kirchliche Singweise lebte in Schweden noch lange fort. Einzelne Berichte aus dem 18. Jahrhundert melden uns, dass noch in mehreren Dörfern der alte Antiphongesang vorherrschte, und im 19. Jahrhundert wurden einige Melodieaufzeichnungen gemacht, die ein stark mittelalterliches Gepräge haben. Wir geben hier als Beispiel eine kleine Melodie wieder, die im Jahre 1887 in Mora (Dalekarlien) aufgezeichnet wurde:



Digitized by Google



Die beiden oben erwähnten Klassen der weltlichen Musiker verschwinden allmählich im 13. Jahrhundert. Die Spielleute existieren zwar noch, aber sie haben als Musiker im Lauf der Zeit ein ganz anderes Ansehen gewonnen: sie sind jetzt nicht mehr die verhöhnten Spassmacher des niedrigen Volkes, sondern spielen ihre Instrumente an den königlichen und fürstlichen Höfen und stehen überall in Gunst. Am höchsten war ihr Ansehen zur Zeit des Folkungargeschlechts (1250—1319). Zu Hochzeiten und Festlichkeiten am Hofe fanden sich die Spielleute in grosser Zahl ein und erhielten Geschenke an Pferden, Kleidern, Gold und Silber, „dass sie alle reich nach Hause fuhren". Besonders freundlich gegen die Spielleute waren der König Birger (1298—1319) und seine Brüder Erik und Waldemar. Die Musik bei den Hoffesten dieser Zeit wird als kräftig und lärmend geschildert. Dies zeigt sich auch in der Vorliebe für die Instrumente: Trommeln, Trompeten, Posaunen und Pfeifen. Die Streichinstrumente kommen nur selten vor, und die früher so beliebte Harfe ist so gut wie verschwunden.

Der weltliche Gesang des Mittelalters war intimer Natur und erklang mehr in den stillen Kammern der Ritterburg als bei festlichen Umzügen unter freiem Himmel. Die gewöhnliche Form dieses Gesanges war die Ballade. Ihre Blütezeit fällt in das 15. und 16. Jahrhundert. Wie es um die Balladenmelodieen im Mittealter bestellt war, darüber wissen wir aus damaligen Aufzeichnungen nichts. Nur die Volkstradition hat uns kleine Überreste, im 19. Jahrhundert aufgezeichnet, geschenkt. Versuchen wir uns aus diesen ein Bild ihrer ursprünglichen Gestalt zu machen, so muss das allgemeine Resultat das sein, dass die schwedische Balladenmusik aus dem altnordischen Volksgesang unter Einwirkung teils der Kirchenmusik, teils des dänischen und deutschen Volksgesanges hervorgegangen ist.

Neben den Balladen besitzen wir noch eine wichtige Gattung mittelalterlicher Gesänge in den historisch-politischen Liedern. Mehrere dieser Lieder sind uns auch in Melodieen aus dem 15. und 16. Jahrhundert überliefert. Das älteste historisch-politische Lied mit Musik ist das aus Anlass der Ermordung der Herzöge Erik und Waldemar in Nyköping (1318) gedichtete. Die Melodie kennen wir nach einer Aufzeichnung aus dem 17. Jahrhundert, die jedoch auf eine mittelalterliche Quelle zurückzugehen scheint:



Digitized by Google



Auch die eigentliche Volksmusik scheint man im Mittelalter hervorragend gepflegt zu haben. Man findet sie besonders in Verbindung mit dem Tanz. Der gewöhnliche Bauerntanz war im allgemeinen ein Reigen, der entweder mit Gesang oder Instrumentenspiel begleitet wurde. Die bevorzugten Bauerninstrumente waren Fiedel, Geige, Dudelsack und Pfeife.

Das 16. Jahrhundert ist für Schweden in musikalischer Hinsicht von grösserer Bedeutung. Die Musik beginnt ihre engen Fesseln zu sprengen und wird eine freie Kunst, eine Tonkunst. Kirchliche und weltliche Musik sind nicht mehr getrennt, sondern beide gehen nun in eine höhere Einheit, die Kunstmusik, auf. Die Pflege der Tonkunst erhält ein festes Zentrum am königlichen Hof in Stockholm. Das Verdienst, die Musik gefördert zu haben, gebührt in erster Linie den Wasaregenten: Gustaf Wasa und seinen Söhnen. Sie hatten alle eine innige Liebe zur Musik und pflegten die Kunst, nicht um Pracht und Ruhm zu gewinnen, sondern aus innerem Bedürfnis. Gustaf Wasa (1521—60) war ein guter Kenner der Musik und wird von seinen Zeitgenossen als ein geschickter Lautenspieler gelobt. Die königlichen Instrumentisten belaufen sich um 1540 auf 16 Personen. Als Komponisten werden (1526) Johannes und Mats, (1540) Jakob Schott und Gerardus genannt. Erik XIV. (1560—68), der Nachfolger Gustaf Wasas, zeigte sich als echter Renaissancefürst, der es liebte, sich von Künstlern umgeben zu sehen. Von seinem Vater hatte er die musikalische Begabung geerbt und spielte vortrefflich die Laute. Er ist sogar selbst als Komponist hervorgetreten und wird als Tonsetzer der beiden Psalmen „In te, Domine, speravi“ und „Cor mundum crea in me, Deus“ für vier Singstimmen erwähnt. Als Hofkapellmeister fungierte in der ersten Zeit Blasius Fischer (1544) und nach ihm Jörgen Heyde. Von den königlichen Sängern fand namentlich Johan Baston Anerkennung. Er stammte aus Holland, hatte einige Zeit in der sächsischen Hofkantorei gesungen und sich dann nach Dänemark begeben, wo er vielen Beifall fand. Als Komponist tritt jetzt besonders Hans Gast hervor. König Johan III. (1568—92) war ein leidenschaftlicher Musikfreund. Wie seine Vorgänger spielte auch er die Laute. Ein beliebter Lautenspieler an seinem Hofe war Renatus Duplessis. Als Komponist betätigte sich ferner der Kantor der deutschen Schule in Stockholm Wolfgang Burchardt. Mit dem König Sigismund (1592—1600), der zugleich König von Polen war, beginnen polnische Einflüsse sich bemerkbar zu machen. Die bedeutendsten Musiker am Hofe sind jetzt fast alle Polen, so z. B. Fabius Quadrantinus, der

Digitized by Google

„Psalmodae VII" im Druck herausgab, und P. Laterna, der „Cithara vel Decachordon spirituale" drucken liess. Ein bemerkenswerter Musiker während des Königs Karl IX. Regierungszeit (1600—11) war der Hofkapellmeister Torstenius Johannes Rhyarander. Seine bekannteste Arbeit ist die Anordnung der Musik zu der schwedischen Psalmen-Übersetzung Lobwassers (1602).

Ihre höchste Entwicklung während dieser Zeit nahm die Musik aber unter Gustaf Adolf II. (1611—32). Im Jahre 1627 bestand seine Kapelle aus 4 Sängern, 16 Instrumentisten, 8 Trompetern nebst einem Trommelschläger. 1620 wandte man sich an den Kapellmeister in Cassel, Östermeyer, um durch ihn „einige gute Musikanten" zu bekommen. Kapellmeister zu dieser Zeit war in Stockholm Jakob Smidt, der diese Stelle bis zum Jahre 1636 behielt, worauf Ludwig Bille, ein geschickter Violinspieler der Hofkapelle zur Zeit Gustaf Adolfs, Kapellmeister wurde.

Die ausländischen Vorbilder der schwedischen Musik waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorwiegend niederländische und deutsche, in der zweiten kamen dann noch italienische dazu. Zu den beliebtesten Niederländern zählten Josquin, Jannequin und Clemens non papa. Die bevorzugtesten deutschen Meister waren Georg Rhaw und Sixtus Dietrich. Das höchste Ansehen aber genoss in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Orlando di Lasso. Seine „Selectae Cantiones" (1579) wurden fast überall in den grösseren Gymnasien gesungen.

Die Musik an den Gymnasien stand damals am höchsten in der Schule der deutschen Gemeinde zu Stockholm und in Westerås. Das grösste Verdienst um die Hebung der Schulmusik in Westerås fiel Jonas Columbus (1586—1663) zu. Durch ihn wurde Westerås die wichtigste Pflegestätte der Kunstmusik in Schweden. Columbus legte auch den Grund zu einer bedeutenden Musikbibliothek und Instrumentensammlung, die ein Muster für die anderen Gymnasien und die Universität in Upsala wurde. —

Mit dem dreissigjährigen Krieg greift Schweden zum erstenmal in die Entwicklung der Kultur ein. Die Pflege, deren sich die Tonkunst unter den Wasaregenten erfreute, konnte keinen durchdringenden Erfolg für das schwedische Musikleben haben, weil die rechten musikalischen Kräfte, die leitenden Persönlichkeiten fehlten. Zur Pflege der Tonkunst in den höheren Ständen hatte Gustaf Adolf am meisten beigetragen; seine Bestrebungen sollten unter seiner Nachfolgerin Christina Früchte tragen. Selbst künstlerisch beanlagt, suchte Christina ihrem Hof erhöhten Glanz zu verleihen, indem sie die bedeutendsten Vertreter von Kunst und Wissenschaft heranzog. Jetzt ergoss sich ein Strom von Ausländern in das Land, die sich längere oder kürzere Zeit in Schweden aufhielten. Von den Musikern, die nach

Digitized by Google

Stockholm berufen wurden, sind besonders die Sänger Beaumont, Munie und Bondini, die Sängerin de la Barre zu erwähnen. Ein berühmter Musikgelehrter war Marcus Meibom aus Tönningen. Als Komponisten taten sich namentlich Vincenzo Albrici und Pier Verdier hervor. Albrici war als Kapellmeister einer italienischen Musik-Kapelle 1652 nach Stockholm gekommen und verliess Schweden nach zweijährigem Aufenthalt. Wir besitzen von ihm aus dieser Zeit nur eine Symphonie. Pier Verdier kam etwas später nach Stockholm, wo er eine Anstellung in der Hofkapelle bekam. Wahrscheinlich ist er in Schweden um 1660 gestorben. Die meisten seiner Kompositionen sind Tänze, nur ein Vokalwerk („Christus år mitt lif") ist uns überliefert.

Der bedeutendste Musiker dieser Zeit in Schweden war Anders Düben. In Leipzig um 1590 geboren, war er im Jahre 1621 als Organist der deutschen Kirche und Hoforganist nach Stockholm gekommen. Er machte sich hier bald bekannt als geschickter Orgelspieler und Komponist und wurde nach dem Tode Ludwig Billes 1640 Hofkapellmeister, eine Stellung, die er bis zu seinem Tode 1662 behielt. Als Komponist trat er mit zwei Begräbniskantaten hervor: die erste zur Leichenfeier Gustaf Adolfs 1633 („Pugna triumphalis" für 8 Vokalstimmen, gedruckt in Stockholm 1634), die zweite zum Tode Carl Gustafs 1660.

Die ausländischen Einflüsse, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts überwiegen, sind norddeutsche aus Hamburg (Christoph Bernhard, Matth. Weckmann) und Lübeck (Franz Tunder, Dietrich Buxtehude), niederländische (Jan Pieter Sweelinck) und italienische (Giac. Carissimi). Der Musikentwicklung in Schweden waren zu dieser Zeit die grossen Sammlungen von Musikwerken, die jetzt angelegt wurden, sehr förderlich: erstens die Werke des 16. Jahrhunderts, die aus deutschen Bibliotheken entführt worden waren, zweitens die Werke des 17. Jahrhunderts, die von schwedischen Musikern gesammelt wurden. Die grössten Verdienste um diese Sammlungen haben Gustaf Düben und Olof Rudbeck.

Als Repräsentant der schwedischen Kunstmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts steht Gustaf Düben in erster Reihe. Er war der Sohn des vorhergenannten Kapellmeisters Anders Düben und tritt uns zuerst 1647 als Musiker der Hofkapelle entgegen; 1662, nach dem Tode seines Vaters, wird er zugleich Hofkapellmeister und Organist der deutschen Kirche und stirbt 1690. Als Komponist, Dirigent, Organist und Sammler der grössten Musikwerke seiner Zeit ist er für Schweden von grosser Bedeutung gewesen. Seine besten Tonschöpfungen hat er der Kirche gewidmet. Wir nennen hier nur die im Stil Carissimi's geschriebene Komposition „Surrexit pastor bonus" (1664), und sein Miserere für 5 Stimmen. Für den Hof schrieb er mehrere Gelegenheitsgesänge und Tänze für Streichinstrumente. Als

Digitized by Google

Melodiker zeigt er sich am eindringlichsten in seiner Musik zu Samuel Columbus' „Odae svetiae" (Text und Musik gedr. 1674). Als Organist und Dirigent bekam er erwünschte Gelegenheit, grössere Kompositionen, die er mit emsigem Fleiss gesammelt hatte, zur Aufführung zu bringen. Nach dem Tode Gustaf Dübens wurde sein Sohn Gustaf Kapellmeister und 1698 dessen Bruder Andreas († 1738).

Zu jener Zeit wandelte Schweden ganz in den Bahnen Frankreichs. Es ist eine grosse Umwandlung in der Kulturgeschichte Schwedens eingetreten. Die früheren groben Sitten, die die erste Zeit nach dem dreissigjährigen Kriege charakterisieren, waren allmählich in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts verschwunden, und ein feiner, gezierter Hofton war an ihre Stelle getreten. Die Musik ist nicht mehr an einige bestimmte Kreise gebunden, sondern Modesache geworden. Alles will Musik treiben. Der königliche Hof steht an der Spitze, die adligen Damen spielen sämtlich Klavier. Die Kompositionen Andreas Dübens beschränken sich daher nur auf kleine Arien nach Art der französischen Chansons für einzelne festliche Gelegenheiten und einige Klavierkompositionen. Als Komponist für Klavier gewann er eine besondere Popularität durch seinen „Marche de Narva". Seine einzige grosse Arbeit war die Musik eines Hofballets, aufgeführt am königlichen Hof den 6. Februar 1701.

In Upsala wurde die Musik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts besonders durch Olof Rudbeck und Harald Wallerius gefördert. Von Rudbeck ist eine Komposition für die Krönung Karls XI. (1670) bekannt. Wallerius, der 1670—1711 Director Musicae an der Universität und Domorganist in Upsala war, verfasste mehrere wertvolle musiktheoretische Abhandlungen und schrieb auch für den Hof viele Gelegenheitskompositionen. Seine wertvollste Arbeit ist die Anordnung der Musik zum schwedischen Choral-Psalmbuch 1697. Andere bemerkenswerte Musiker in Upsala waren Johan Arndt Bellman (1664—1709) und Johan Zellinger.

Zur Zeit Karls XII. hatte die Musik weitere Kreise erobert. Zwar wandelte man sehr stark in den Bahnen französischer Komponisten, aber es war dies dennoch von grösster Bedeutung; Schweden brauchte eben die Eleganz der französischen Tonsprache, um die etwas ungelenke Musik der vorigen Zeit geschmeidiger zu machen. Um 1720 war Schweden reif genug, die Musikpflege im grösseren Massstabe zu betreiben.

Die ausländischen Einflüsse, die sich jetzt auf die schwedische Musik immer stärker bemerkbar machen, sind die deutschen durch Händel, Fux, Graun und Hasse, und die italienischen durch Scarlatti, Lotti und Pergolese.

Von den schwedischen Hofkapellmeistern der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts stammen die drei ersten aus Deutschland: K. F. Hurle-

Digitized by Google

busch (1722—25), Frans M. Mejer (1725—26), Fortunato Kellerii (1726—1727). Auf Kellerii folgt dann Johan Helmisch Roman, das grösste Musikgenie Schwedens des 18. Jahrhunderts. Mit ihm beginnt die schwedische Musik eigene Bahnen zu wandeln.

Johan Helmisch Roman war am 26. Oktober 1694 als Sohn eines Kapellmusikers in Stockholm geboren und zeigte schon früh eine starke musikalische Begabung. Als kleines Kind lernte er Violine und Oboe spielen. Während eines sechsjährigen Aufenthalts in London (1714—20) genoss er den Unterricht Händels in der Harmonie und Pepuschs in der Komposition. In den zwanziger Jahren schrieb er die Musik zu mehreren festlichen Gelegenheiten am Hofe. Seine Kompositionstätigkeit umfasst Instrumentalwerke, Suiten, Ouvertüren, Konzerte, Werke für Soloinstrumente, Vokalkompositionen, Kantaten und Sologesänge. Um das europäische Musikleben näher kennen zu lernen, machte er 1735—37 eine Reise nach dem Ausland und besuchte England, Frankreich, Italien und Deutschland, überall mit den berühmtesten Musikern verkehrend. Romans beste Tonwerke gehören der Kirchenmusik an. Seinerzeit weit verbreitet waren seine Bearbeitungen von Davids Psalmen für Solo, Chor und Orchester. Roman hat auch mehrere wichtige musiktheoretische Werke in schwedische Sprache übertragen, unter anderen Gottfried Kellers „A complette method of attaining to play a thorough-bass usw." und Francesco Gasparini's „L'armonico pratico al cembalo." Als Kapellmeister und Lehrer entfaltete er eine segensreiche Tätigkeit bis zu seinem Tode, den 20. Dez. 1758.

Von den übrigen schwedischen Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehört Johan Agrell (geb. in Östergötland 1707, gest. als Kapellmeister in Nürnberg 1765) mit seiner Kompositionstätigkeit ganz und gar Deutschland. Als Kirchenkomponist und Musiktheoretiker nimmt David Kellner (1711 Glockenspieler der deutschen Kirche, später Organist in der Jakobskirche in Stockholm, gest. 1748) im schwedischen Musikleben eine bedeutungsvolle Stellung ein. Seine in deutscher Sprache verfasste Schrift „Treulicher Unterricht im Generalbass", gedr. in Stockholm 1732, wurde das wichtigste Handbuch der Musiklehre in Schweden bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Historisch bedeutsam ist diese Arbeit darum, weil die Musiktheorie hier zum erstenmal in Schweden ganz auf modernem Dur und Moll aufgebaut ist. Ein geschickter Orgelspieler und Kirchenkomponist dieser Zeit ist ausserdem Ferdinand Zellbell d. Ä. (geb. 1689 in Upsala). Seine Choralbuchbearbeitung aus dem Jahre 1749 war weit verbreitet.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt das Theater immer mehr in den Vordergrund zu treten. Im Jahre 1753 wurde eine französische Operngesellschaft nach Stockholm eingeladen und ein Jahr

Digitized by Google

darauf zugleich auch eine italienische. Der Kapellmeister dieser Truppe war Francesco Antonio Uttini (geb. in Bologna 1723), ein Mann, der für das schwedische Musikleben nicht ohne Bedeutung wurde. Die italienische Gesellschaft musste schon nach einer zehnjährigen Wirksamkeit Schweden verlassen, während die französische in Stockholm noch bis 1771 blieb. Uttini schrieb sowohl für die italienische als die französische Truppe mehrere Opern. Am beliebtesten wurde „Il Ré pastore". Nach der Entlassung der italienischen Gesellschaft blieb Uttini in Stockholm zurück und wurde im Jahre 1767 Hofkapellmeister.

Als Orchesterdirigent der französischen Truppe wirkte seit 1763 Henrik Philip Johnsen. In England 1717 geboren, folgte er 1743 als Musiker der Kapelle Adolf Fredriks nach Schweden. Zwei Jahre später wurde er Organist der Kirche Klara und 1763 zugleich Hoforganist. Für das Theater schrieb Johnsen nur kleinere Werke, gelangte aber als Kirchenkomponist, Organist, Lehrer und Musiktheoretiker zu grosser Bedeutung.

Ein dritter namhafter Komponist der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts ist Ferdinand Zellbell d. J., in Stockholm 1719 geboren. Er war der Nachfolger seines Vaters als Organist, Konzertmeister der Hofkapelle, und starb 1780. Zellbell war ein Schüler Romans und Telemans in Hamburg. Nur wenige seiner Kompositionen gehören dem Gebiet der Oper an. Als Organist und Lehrer gewann er hohe Anerkennung.

Um die Mitte dieses Jahrhunderts begann auch das Konzert- und Virtuosenwesen in Schweden sich zu entwickeln. Öffentliche Konzerte hatten schon in den dreissiger Jahren stattgefunden (Roman hatte Händels Oratorium Esther schon 1734 aufgeführt). Zu einem geordneten Konzertwesen kam es jedoch erst in den fünfziger und sechziger Jahren. Mehrere begeisterte Adlige schlossen sich um diese Zeit zu einer Konzertgesellschaft zusammen. Die Musikaufführungen dieser Gesellschaft wurden dann die so berühmt gewordenen Kavalierskonzerte.

Die Regierung Gustafs III. (1771—92) war für die schwedische Oper eine goldene Zeit. Theater und Hofkapelle wurden jetzt umgestaltet und vervollständigt. Der König wollte eine ständige königliche Oper mit schwedischen Kräften und in schwedischer Sprache schaffen. Die erste Oper in schwedischer Sprache „Thetis och Pelée", von Francesco Uttini komponiert und am 18. Jan. 1773 zur Aufführung gebracht, versetzte das ganze Stockholmer Publikum in helle Begeisterung. Uttini, der fortdauernd Kapellmeister blieb, studierte nach diesem glücklichen Anfang mehrere neue grosse Opern ein. U. a. kamen die Werke Glucks (Orpheus 1773, Iphigenie in Aulis 1778, Alceste 1781 usw.) zur Aufführung. Ausserdem komponierte Uttini noch einige neue Opern, wie Aline (1776), Athalie (1776) und Iphigenie (1777), die mit Wohlwollen aufgenommen wurden. Erst 1787 nahm er seinen Abschied und starb 1795.

Digitized by Google

Einen mächtigen Aufschwung nahm die Oper, als der Dresdener Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann im Juni 1777 nach Schweden berufen wurde. Die Aufgabe, die Naumann gestellt wurde, war die, Opern zu komponieren und ihre Aufführung zu leiten. Naumann wurde ein gerngesehener Gast in den schwedischen Hofkreisen; besonders erfreute er sich der Gunst des Königs. Am 26. Januar 1778 wurde seine Oper „Amphion" gegeben und mit stürmischem Jubel aufgenommen. Schon im Juni desselben Jahres musste er aber nach Dresden zurückkehren, da er keine Verlängerung des Urlaubs erhalten konnte. Der König hatte inzwischen ein grosses Opernhaus bauen lassen und dachte daran, eine besondere Einweihungsoper aufführen zu lassen. Man wandte sich zu diesem Zweck an Naumann. Dieser schrieb die Musik in Dresden und kam dann im Juli 1782 wieder nach Stockholm, um die Einstudierung zu leiten. Am 30. Sept. wurde das neue Theater mit der Oper „Cora und Alonzo" eingeweiht. Das Werk machte ebenfalls grosses Glück. Man überredete nun Naumann, in Stockholm einige Zeit zu bleiben und eine neue Oper für die schwedische Bühne zu komponieren. Nach dem Plan des Königs wurde der Text zu der Oper „Gustaf Wasa" von Kellgren ausgearbeitet, und Naumann schrieb in dem darauf folgenden Jahre die Musik dazu. Der Aufführung sollte er aber nicht selbst beiwohnen können. Schon im Oktober 1783 musste er Schweden verlassen, um es nicht wiederzusehen. „Gustaf Wasa" wurde im Januar 1786 aufgeführt. Mit dieser Oper hatte der Naumannenthusiasmus seinen Höhepunkt erreicht. Viele Melodieen des Werks wurden populär und noch in späterer Zeit gesungen.

In demselben Jahre als Naumanns „Amphion" zum erstenmal aufgeführt wurde, kam noch ein deutscher Tonsetzer nach Schweden: Josef Martin Kraus. Er sollte längere Zeit in der schwedischen Hauptstadt weilen. Den grössten und segensreichsten Teil seiner Wirksamkeit hat er in Schweden entfaltet und wird mit Recht zu den schwedischen Komponisten gerechnet. Kraus ist in Miltenburg am Main 1756 geboren und widmete sich zuerst juridischen Studien an mehreren deutschen Universitäten. Allmählich wandte er sich aber der Musik zu und begann mit Kompositionsversuchen im Symphonie- und Kirchenstil. Im Frühling 1778 begab er sich nach Stockholm und es gelang ihm hier im Jahre 1781, eine Oper „Proserpine" in Gegenwart des Königs aufgeführt zu bekommen. Er wurde nun zum zweiten Kapellmeister ernannt und erhielt zugleich die Zusicherung, eine Studienreise nach dem Ausland auf Kosten des Staates unternehmen zu dürfen. Kraus ging im Oktober 1782 nach Deutschland, Italien und Frankreich und kehrte im Januar 1787 nach Stockholm zurück. Nach Uttini wurde er jetzt erster Kapellmeister und behielt diese Stellung bis zu seinem Tode 1792.

Digitized by Google

Für das Theater schrieb Kraus nur eine grosse Oper „Aeneas in Carthago", die jedoch erst nach seinem Tode aufgeführt wurde. Er hat seine grösste Bedeutung als Instrumentalkomponist. Hier zeigt er eine ganz ungewöhnliche Beherrschung der grossen symphonischen Formen; seine bedeutendste Arbeit ist die Begräbniskantate Gustafs III. (1792).

Noch ein dritter deutscher Musiker sollte während der Regierung Gustafs III. an der Spitze der Oper stehen, Georg Josef Vogler (Abt Vogler). Im Jahre 1786 kam er nach Stockholm und erhielt im selben Jahr eine Anstellung als „Direktor der Musik" an der Oper. 1791 nahm er seinen Abschied, wurde aber zwei Jahre darauf wieder angestellt und blieb jetzt bis 1799, in welchem Jahre er Schweden für immer verliess. Vogler wurde auch in Schweden als Komponist, Orgelvirtuos und Lehrer ausserordentlich hoch geschätzt. Für das Theater schrieb er nur die Oper „Gustaf Adolf och Ebba Brahe" (1788). Als Kirchenkomponist hat sich sein Ruf lange erhalten. Seine Hymne „Helig är Herran" war noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts allgemein bekannt, und sein Kirchenlied „Hosianna, Davids son" wird noch heute in allen grossen Kirchen Schwedens am Adventssonntag gesungen. Als Musiktheoretiker gab er einige für Schweden sehr wichtige Musiklehrbücher in schwedischer Sprache heraus, so 1794 eine „Inledning till harmoniens kännedom", 1798 eine Organisten- und eine Klavierschule.

Voglers Nachfolger als Kapellmeister wurde Johan Friedrich Haeffner (geb. 1759), der 1780 nach Stockholm gekommen zuerst als Gesanglehrer an der Oper und nach 1785 auch als Organist an der deutschen Kirche wirkte. Seit dem Jahre 1793 hatte er als Vertreter Voglers die Kapellmeisterstelle innegehabt; ordentlicher Kapellmeister wurde er aber erst 1799. Die Opern, die zu seiner Zeit am meisten aufgeführt wurden, gehörten der französischen komischen Oper an, und die beliebtesten Komponisten waren Grétry, Montigny und Dalayrac. Die Theaterwirksamkeit Haeffners nahm aber ein jähes Ende, als König Gustaf Adolf IV. im Jahre 1807 den Befehl gab, dass das Theater[1]) aufgelöst und keine Vorstellungen mehr gegeben werden sollten. Hiermit war eine der stolzesten Perioden der schwedischen Theatergeschichte abgeschlossen, und als eine neue Zeit kam, die dem Theater wieder holder gesinnt war, hiess es wieder von vorn anfangen. —

[1]) An der schwedischen Oper wirkten in den drei letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts mehrere hervorragende Sänger und Sängerinnen. Am berühmtesten war in der ersten Zeit Elisabeth Olin (1740—1828); in der Einweihungsoper „Thetis och Pelée" hatte sie die Partie der Thetis inne und trug durch ihr vollendetes Spiel und ihren Gesang viel zu dem grossen Erfolg der Oper bei. Als Sänger erntete Kristoffer Karsten (1756—1827) besondere Lorbeeren durch seine mächtige Stimme und sein würdevolles Spiel. Ein hervorragender Sänger war ausserdem Karl Stenborg (1752—1813). Er schrieb auch die Musik zu vielen und bekannten Operetten.

Digitized by Google

Von den schwedischen Komponisten ausserhalb der Oper ist in erster Reihe Johan Wikmanson (1753—1800) zu nennen. Seine bedeutendsten Kompositionen sind drei Streichquartette, in den achtziger Jahren geschrieben, jedoch erst nach seinem Tode herausgegeben und Joseph Haydn zugeeignet. Wikmanson ist vor allem ein musikalischer Denker. Er liebt feine, kontrapunktische Ausarbeitung und genau abgemessene melodische Formen. Er besitzt plastische Formschönheit im Verein mit tiefer Empfindung. Ein Tonsetzer, der viel geistige Verwandtschaft mit Wikmanson zeigt, ist Per Frigel (1750—1842). Von seinen grossen Tonwerken sind vor allem das Oratorium „Försonaren på Oljoberget" (zum erstenmal aufgeführt 1815), eine Festkantate (1798) und mehrere Kirchenkompositionen zu nennen.

Neben diesen schwedischen Vertretern des Klassizismus beginnt die neue liedartige Richtung, die in Deutschland durch Schulz und Reichardt geschaffen war, in Schweden in den achtziger Jahren Anhänger zu finden. Der vornehmste Repräsentant dieser Kunstform in Schweden ist Olof Åhlström (1756—1835). Im Jahre 1789 begann er eine periodische Zeitschrift „Musikaliskt Tidsfördrif" herauszugeben und suchte durch diese besonders für die Kenntnis der deutschen Musik, namentlich des deutschen Liedes zu wirken. Er schrieb auch mehrere Lieder nach deutschem Muster. Eine besondere für die neue Gesangsform bestimmte Sammlung „Skaldestycken satta i Musik" veröffentlichte er in den Jahren 1790—1823 und nahm in diese die Lieder anderer schwedischer Komponisten derselben Richtung auf. Åhlström komponierte nur die Lieder der vornehmsten schwedischen Dichter wie Kellgren, Lenngren und Franzén. Durch Åhlström wurde auch die Musik zu Bellmanschen Liedern gesammelt und revidiert. Als Liederkomponisten taten sich neben Åhlström Johan Fredrik Palm (1753—1821) und Haeffner hervor.

Für die Entwicklung der schwedischen Musik wurde die 1771 gestiftete königliche Musikakademie nebst einem Konservatorium für die Ausbildung der Musiker von grosser Bedeutung. Der erste Direktor des Konservatoriums war Ferdinand Zellbell. Die Akademie hatte in der ersten Zeit mit grossen pekuniären Schwierigkeiten zu kämpfen, und zu einer dauernden Wirksamkeit kam es erst im 19. Jahrhundert.

Die Strömungen, welche die schwedische Musik im Anfang des 19. Jahrhunderts durchdringen, ähneln im wesentlichen denen, welche die Literatur beherrschen. Eine allgemeine vaterländische Richtung mit dem Volkslied als Ausgangspunkt gibt dem ganzen Musikleben dieses Zeitalters ihre Farbe. In den Volksliedern sieht man das Ideal aller Musik und im Liede die einzig existenzberechtigte Kompositionsgattung. Die nationalen

Digitized by Google

Bestrebungen kommen zum Ausdruck in vaterländischen Liedern, und der Männergesang wird für diese die eigentliche Musikform.

Den ersten Anstoss zu einer neuen Lyrik gab die Herausgabe der alten schwedischen Volkslieder. Die erste Veröffentlichung solcher Gesänge verdanken wir A. A. Afzelius und E. G. Geijer in den Jahren 1814—16. Die Melodieen wurden von Haeffner besonders revidiert. Zusammen mit O. Åhlström gab Afzelius 1814 ausserdem eine Sammlung schwedischer Volkstänze „Traditioner af svenska folkdanser" heraus. Eine Sammlung der alten Balladen und der Ringelreihen veranstaltete A. J. Arwidsson; seine musikalischen Mitarbeiter waren J. N. Eggert und E. Drake. Andere musikalische Volksliedersammlungen wurden von Richard Dybeck, K. S. Södling u. a. besorgt.

Die schwedische Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnet sich also durch ihre einseitige Verehrung des Gesanges aus. Bald beginnen die schwedischen Volkslieder grosse Verbreitung zu gewinnen und in die Entwicklung des Kunstgesanges einzugreifen. Der Gesang wird tiefer und inniger und erhält im grossen und ganzen einen nationaleren Charakter. In der schwedischen Lyrik lassen sich drei Phasen unterscheiden: die erste, vorwiegend deutsche, hat ihre typischen Repräsentanten in Haeffner, Crusell und Nordblom; die zweite, die nationale, die die Blütezeit der Romanze bezeichnet, wird von E. G. Geijer, A. F. Lindblad und J. A. Josephson gebildet; die dritte, die Zeit der Überreife, da das Genre bereits wieder Hilfe von aussen her nehmen muss, hat G. Wennerberg und J. Hallström als Hauptvertreter.

J. F. Haeffner hatte sich nach der Auflösung des Theaters 1807 nach Upsala gewandt und die Stelle als Director Musicae an der Universität angenommen. Er blieb auf diesem Posten bis zu seinem Tode 1833. Unter Einwirkung der neuen literarischen Strömungen, die in Upsala ihr Zentrum hatten, begann jetzt Haeffners Tätigkeit grössere Formen anzunehmen. Obgleich er als Komponist kaum mehr als mittelmässiges leistete, wurde er der musikalische Repräsentant dieser ganzen Kulturbewegung. Neben der Revision der ersten Volksliedersammlung pflegte er den Männerchor, gab das neue Choralbuch heraus und wirkte schliesslich als Lehrer einer grossen Reihe hervorragender Tonkünstler. Unter seinen Gesängen wollen wir hier nur eine deutsche Publikation „Zehn lyrische Versuche mit musikalischer Begleitung", gedruckt in Upsala 1819, hervorheben. Die grössten Arbeiten Haeffners während dieser Zeit waren seine Oratorien „Försonaren på Golgatha" (1809) und „Försonaren på Oljoberget".

Die Richtung, die durch Haeffner eingeschlagen war, wurde von Bernhard Crusell (1775—1838) weiter geführt. Wenn Haeffner zum Teil

Digitized by Google

noch an den alten melodischen Formen fest hielt, gehörte Crusell schon ganz der neuen Zeit an. Seine Form war zwar im allgemeinen die deutsche, Inhalt und Klang aber war schwedisch. Crusell wählte seine Texte immer aus den grossen vaterländischen Dichterwerken. Besonders Verse von Tegnér wurden oft von ihm in Musik gesetzt, und Tegnér bewunderte in Crusell den Künstler, der es verstand in Tönen auszudrücken, was die Worte nur halb andeuten konnten. Von den Gesängen Crusells wurden vornehmlich seine Melodieen zu Tegnérs „Frithiofs Sage" weit verbreitet. Crusell war als Komponist völlig ein Kind der deutschen Schule. Seine Melodieen sind einfach und wohllautend; seine Musik fliesst leicht, natürlich und ungekünstelt dahin, ist aber ohne scharfe Originalität und höheren Flug.

Der dritte Repräsentant des Sologesanges während dieser ersten Periode ist Johan Erik Nordblom (1788—1848). Durch ihn wird das Lied seiner Reife näher geführt. Nordblom schlägt in seinen Gesängen bewusst den nationalen Ton an. Mit Crusell hat er die leichte, fliessende Kompositionsart gemeinsam, überragt ihn aber bei weitem an Innigkeit und Reichtum der Motive. Ein gemeinsamer Zug bei diesen drei Tonsetzern, Haeffner, Crusell und Nordblom, ist, dass die Begleitung ganz nebensächlich behandelt wird. Einige gebrochene Akkorde machen die ganze harmonische Unterlage aus.

In die klassische Zeit der Romanze tritt Schweden mit Erik Gustaf Geijer (1783—1847). Durch ihn wird der Gesang zum erstenmal eine wahre Tonsprache, mächtig und ausdrucksvoll. Als Dichter und Tonsetzer formte er Worte und Musik in seinen Gesängen zu einem harmonischen Ganzen. Der Ton wird inniger und persönlicher und zeigt den Ausdruck einer charakteristischen Gemütsstimmung. Er hat die Volksweisen genau studiert und ihre Form sich anzueignen versucht. Die ersten seiner Gesänge erschienen in „Poetisk Kalender" in den Jahren 1814—20; das erste selbständige Gesangsheft gab er 1824 zusammen mit A. F. Lindblad heraus. Neue Lieder folgten 1834, 1836, 1840; auch schrieb er mehrere Klavierkompositionen und Werke für Streichinstrumente. Geijer wurde der Mittelpunkt eines musikalischen Kreises in Upsala, der viele literarische und künstlerische Persönlichkeiten vereinigte. Haeffner gehörte als Musiker von Fach zu ihm; neue Talente kamen hinzu. — Im Jahre 1823 kam Adolf Fredrik Lindblad (1801—79) nach Upsala und wurde sogleich in dem kleinen Kreise willkommen geheissen. In diesem Milieu begann sich nun seine Wirksamkeit als Tonsetzer erspriesslich zu entwickeln. Schon in seinen ersten, zusammen mit Geijer veröffentlichten, Gesängen tritt uns seine ganze Eigenart als Komponist entgegen. Der Grundcharakter dieser Gesänge ist eine Stimmung, die rein, klar und ohne Wolken ist. Lindblad

Digitized by Google

liebt vor allem das Milde und Frohe; mit Vorliebe besingt er die Liebe, nordische Natur und Bilder aus dem Leben des Volkes. Seine Naturschilderungen gehören mit zum besten und künstlerisch vollendetsten, was sein Talent hervorgebracht hat.

Das lyrische Stimmungslied erhält seine höchste Vollendung aber erst durch Jakob Axel Josephson (1818—80). Seine Art ist weicher als die der früheren Musiker. Eine tiefe Empfindung geht durch alle seine Lieder; den schwedischen Volkston hat er besser als die anderen getroffen. Josephson trat zuerst 1841 öffentlich mit einem Heft Gesänge hervor. Man fand in diesen schon dieselbe Wehmut, dieselbe ergreifende Innigkeit, die später ein so charakterisches Merkmal seines Schaffens wurde. Mehrere dieser Lieder fanden eine grosse Popularität. Josephson schrieb auch einige Chorwerke wie „Korsriddarne", „Islossningen", „Quando corpus" und zwei Symphonieen.

Die alten Traditionen der Romanze haben sich durch Gunnar Wennerberg (1817—1901) bis auf unsere Zeit erhalten. Sein grösstes Verdienst hat er sich durch die Herausgabe der Duettensammlung „Gluntarne" (1850), Szenen aus dem Studentenleben Upsalas, erworben. Wennerberg ist in seinen Liedern kraftvoll-vaterländisch, die Melodie ist ausdrucksvoll und tief, doch zeigt die harmonische Behandlungsweise wenig Abwechslung, auch trägt die Form zu viel konventionelles Gepräge. Ein gewisser Dilettantismus offenbart sich am deutlichsten in grösseren Werken, wie in seiner Musik zu „Davids Psalmen", noch mehr aber in den beiden Oratorien „Jesu födelse" (1862) und „Jesu dom" (1901) und in „Auerbachs Keller, Szenen aus Goethes Faust" (1877).

Die alte Art lebt auch noch, wenn auch mit mehreren neuen Elementen vermischt, in den Liedern Ivar Hallströms (1826—1901). Die Empfindsamkeit der alten Schule ist bei ihm aber in Sentimentalität ausgeartet. Das Melodische ist seine Stärke, und in inspirierten Augenblicken hat auch er wertvollere Tonwerke geschaffen.

Neben dem Sologesang wurde nun auch der Männerchor die typische musikalische Kunstform dieser Periode. Seine sorgfältigste Pflege erhielt er an den Universitäten in Upsala und Lund. In Upsala wurden geeignete Gesangskräfte durch Haeffner vereinigt, der für sie viele Quartette schrieb, von denen „Vikingasäten" (1814) das älteste ist. Die tüchtigsten Leiter der Studentenchöre waren O. F. Tullberg und C. J. O. Laurin. Lund bekam einen ständigen Männerchor mit regelmässigen Übungen zuerst durch Otto Lindblad (1838). Ein bedeutender Komponist für Männerchor in den zwanziger Jahren war neben Haeffner E. J. Arrhén von Kapfelmann, bekannt durch seinen Frühlingsgesang „Våren är kommen" (1823). Die Blütezeit des schwedischen Quartett-

Digitized by Google

gesanges fällt in die vierziger Jahre. Sowohl in Lund wie in Upsala wirkten Otto Lindblad bzw. Gunnar Wennerberg reformatorisch. Lindblad (1809—64) ist als ein Repräsentant des südschwedischen Quartettgesanges anzusehen. Die meisten seiner Gesänge sind dem Inhalt nach Romanzen. Ihr Typ ist ein weicher und voll melodischen und harmonischen Wohllauts. So bilden seine Gesänge noch heute das stehende Repertoire jedes Männerchors. Wir nennen hier u. a. das Königslied „Ur svenska hjärtans djup". Wennerberg betont dagegen das Nordische, Grossartige, Markige; seine Rhythmen sind energisch und anfeuernd. Neben diesen Hauptvertretern des Männerchorgesanges kämen noch in Betracht: J. A. Josephson (Vårt Land" 1853), Prinz Gustaf (1827—52), berühmt durch sein Studentenlied „Sjung om studentens", C. J. O. Laurin (1813—53), bekannt durch „Mitt lif är en våg". — —

Das schwedische Theater trat bald nach der Absetzung Gustaf Adolfs IV. (1809) wieder in den Vordergrund: gelegentlich der Krönungsfestlichkeiten Karls XIII. beschloss man im Juni 1809 die Oper „Gustaf Wasa" aufzuführen. Die erste neue Oper war Mozarts „Zauberflöte" (30. Mai 1812). Es war dies das erstemal, dass Mozart in Schweden zu Gehör kam; bald folgten „Don Juan" (6. Dez. 1813) und die „Entführung" (21. Aug. 1814), die sämtlich mit heller Begeisterung aufgenommen wurden.

Während der ersten Zeit nach dem Abgang Haeffners wurde die Hofkapellmeisterstelle durch J. N. Eggert (1808—10) und J. H. Küster (1810—12) besetzt. Küsters Nachfolger wurde Edouard Du Puy (1771—1822), als Orchesterdirigent, Sänger und Komponist von gleich feurigem Temperament. Unter seinen Werken nimmt das Singspiel „Ungdom og Galskap" die erste Stelle ein. Der Stil ist hier fast ganz französisch. Die besten Partieen des Stückes sind die Romanzen, die echt französischen Esprit atmen. Nach dem Tode Du Puy's wurde Johan Fredrik Berwald (1787—1861) Hofkapellmeister, der sich als tüchtiger Geiger bewährte, als Komponist jedoch ohne Bedeutung war.

Das Jahr 1848 ist in der schwedischen Theatergeschichte bemerkenswert. Eine italienische Operngesellschaft kam in diesem Jahre nach Stockholm und führte Opern der Meister ihrer Heimat, vor allem Donizetti's, Bellini's und Rossini's auf. Die italienische Oper war dem schwedischen Publikum vorher so gut wie ganz fremd geblieben. Die Begeisterung für den neuen Stil wurde nun um so grösser. Die Gesellschaft hatte zuerst ihre Opern im „kleinen Theater" gespielt. Bald wurden ihr aber die Pforten des königlichen Theaters geöffnet und die Sänger und Sängerinnen dem Personal der Hofbühne einverleibt. Orchesterdirigent war während der ersten Zeit Paolo Sperati. Nachdem er aber im Jahre 1849 Kapellmeister am Theater in Kristiania geworden war, erhielt Jacopo Foroni

Digitized by Google

die Stelle als Orchesterleiter. Als Berwald in demselben Jahre von seinem Posten zurücktrat, wurde Foroni zugleich sein Nachfolger. Das Interesse für die Italiener begann aber allmählich wieder zu sinken und am 2. Juni 1849 wurde die letzte Vorstellung gegeben. Foroni blieb als Hofkapellmeister zurück. Er war in Verona 1825 geboren und kam im Jahre 1848 nach Stockholm, wo er für die italienische Gesellschaft die Oper „Christina di Suecia" schrieb. Als Dirigent genoss er hohe Anerkennung. Er starb schon 1854. Sein Nachfolger wurde Ignaz Lachner, der vorher Kapellmeister am Hamburger Theater war. Lachner konnte sich aber in Schweden nicht heimisch fühlen und kehrte schon 1861 nach Deutschland zurück.

An bedeutenden dramatischen Komponisten ist Schweden immer arm gewesen. Die Tonkünstler, die für die Oper im 18. Jahrhundert schrieben, waren fast alle Ausländer. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt Schweden zwar eigene, einheimische Opernkomponisten hervorzubringen, aber grosse dramatische Begabung besitzen sie nur in seltenen Fällen. Sie komponieren alle nach berühmten ausländischen Vorbildern und je mehr sie sich nach dem herrschenden Geschmack richten, desto grössere Beliebtheit erwerben sie. Einer der begabtesten Tonsetzer für das Theater ist Jakob Niclas Åhlström (1805—57, Musikdirektor an verschiedenen Privat-Theatern in Stockholm). Seine Arbeiten zeigen nicht immer genügende Tiefe und wurden daher bald vergessen. Am besten gefiel „Ringaren i Notre-Dame".

Ein genialer Tondichter im dramatischen Stil ist Eduard Brendler (geb. 1809 in Dresden). Zwei Melodramen mit Chor und Orchester „Spartaras död" und „Edmund och Klara" wurden seiner Zeit viel gelobt und besonders ihrer dramatischen Kraft wegen hochgeschätzt. Andreas Randel (1806—64), ein geschickter Violinspieler der Hofkapelle, machte sich als dramatischer Komponist durch seine Oper „Värmländingarne" bekannt, die noch heute aufgeführt wird.

Zu der älteren Generation von Opernkomponisten gehört auch Ivar Hallström, obgleich seine Wirksamkeit auf diesem Gebiet erst in die zweite Hälfte des Jahrhunderts fällt. Die Ideen, denen er zur Durchführung verhalf, waren wesentlich die gleichen, die den schwedischen Komponisten der vorhergehenden Zeit vorgeschwebt hatten: eine nationale Oper zu schaffen mit der schwedischen Volksmelodie als Grundlage. In der Formbehandlung schloss sich Hallström der französischen Schule (Meyerbeer) an. Die melodischen Motive wurden teils direkt dem schwedischen Volkslied entlehnt, teils frei nach Art der Volksweise komponiert. Am ausgeprägtesten sehen wir diese Form in den Opern „Den bergtagna" (1874) und „Vikingen" (1877). Grosse Popularität erlangte auch „Per Svinaherde"

Digitized by Google

(1887). Von erheblicher Bedeutung für die schwedische Oper wurde aber keines seiner Werke. Dazu fehlte es ihnen an Originalität und dramatischer Kraft.

Mehrere bedeutende ausübende Talente waren zu dieser Zeit mit der schwedischen Oper verknüpft. Weltberühmt als eine der ersten Sängerinnen aller Zeiten ist Jenny Lind. Sie gehörte zwar nur eine kurze Zeit der schwedischen Oper an. In Stockholm 1820 geboren, wurde sie, kaum zehn Jahre alt, Schülerin der Theaterschule. Nachdem sie sich zuerst in mehreren Sprechrollen versucht hatte, trat sie schliesslich als Alice in Meyerbeers „Robert" zum erstenmal als Sängerin auf. Als Agathe, Pamina und Euryanthe feierte sie später glänzende Triumphe. Im Jahre 1841 ging sie nach Paris, um sich unter Garcia weiter auszubilden. Von ihrem Auftreten in Berlin (1844) datiert ihr Weltruhm und wo sie auch sang, in Berlin, Wien, London, New-York wurde sie mit Begeisterung begrüsst. 1852 zog sie sich vollständig von der Bühne zurück und lebte in Stille bis zu ihrem Tode (1887).

Eine zweite Sängerin von Weltruf erhielt Schweden in Louise Michaïli. In Stockholm 1830 geboren, trat sie zum erstenmal als Elvira im „Don Juan" 1849 auf, doch ohne grossen Erfolg zu erzielen. Nachdem sie aber eine Zeitlang in Garcia's Schule gewesen war, hatte sie mehr Glück. In den Jahren 1855—56 machte sie wiederholt Kunstreisen nach Kopenhagen, Hamburg, Berlin, Dresden und mehreren anderen Städten. Nach vierjährigem Wirken am Kgl. Theater in Stockholm nahm sie ein Engagement am „Her Majesty's Theatre" in London an, bis sie sich 1863 wieder für die schwedische Bühne verpflichtete. Im Jahre 1873 nahm sie ihren Abschied und starb 1875. In bezug auf Umfang und Klangschönheit der Stimme steht sie Jenny Lind am nächsten.

Als Sänger hochberühmt waren Peter Michael Sällström (1802—39, am Kgl. Theater angestellt 1822—39) und Julius Günther (geb. 1818, am Kgl. Theater 1839—45, 1847—56, † 1904); dieser war auch ein tüchtiger Gesanglehrer.

Der alte Standpunkt, der in der Melodie alles, in der Polyphonie und Kontrapunktik nichts sah, erlitt in den fünfziger Jahren zum erstenmal eine heftige Erschütterung. Nach vollendeten Studien am Leipziger Konservatorium kehrten damals zwei junge Tonkünstler nach ihrer Heimat zurück mit dem festen Entschluss, für die Verwirklichung der neuen Ideen, die sie in Deutschlands Musikzentrum kennen gelernt hatten, zu kämpfen. Diese beiden Männer waren Albert Rubenson und Ludwig Norman. Die Meister, die sie vor allem bekannt machen wollten, Mendelssohn, Schumann und Gade. Das schwedische Musikleben bekommt jetzt eine andere Farbe. Die Instrumentalmusik gewinnt erhöhtes Ansehen,

Digitized by Google

Symphonie, Ouverture und Kammermusik werden wieder gepflegt, die vokalen Kompositionen erhalten grösseres dramatisches Leben. Die Führer dieser Richtung sind, wie vorher erwähnt, Rubenson und Norman. Ihr Vorläufer war Franz Berwald und ihr Nachfolger wird August Söderman. Mit ihm erreicht die Bewegung ihren Höhepunkt.

Franz Berwald (1796—1868) schrieb mehrere formvollendete Instrumentalwerke im Stile der deutschen Klassiker. Den polyphonen Stil beherrschte er mit grosser Sicherheit und seine Orchesterbehandlung war farbenreich und klangvoll. Sein bestes Werk ist die „Symphonie sérieuse" (1843).

Albert Rubenson (1826—1901) trat 1857 zum erstenmal öffentlich als Komponist hervor, als seine Symphonie in C-dur von der Hofkapelle in Stockholm aufgeführt wurde. Diese Arbeit wurde besonders wegen ihrer Formschönheit und ihrer feinen Instrumentation hochgeschätzt. Mendelssohn und Gade waren seine Vorbilder. Rubenson schrieb später Ouvertüren, Kammermusikwerke und Vokalkompositionen, die alle mit Beifall aufgenommen wurden.

Ludwig Norman (1831—85, Hofkapellmeister 1861—79) war als Instrumentalkomponist ein geborener Meister. In den grossen symphonischen Formen lag seine Stärke. Von seinen Kompositionen werden die Ouvertüren „Torkel Knutsson" und „Antonius och Kleopatra" und das Chorwerk „Rosa rorans bonitatem" mit Recht hochgeschätzt. Auch als Liederkomponist hat er sich hervorgetan.

Die alte Schule betonte hauptsächlich das Vokale, die bisher genannten Neueren legten mehr Gewicht auf das Instrumentale. Die Komponisten der alten Zeit waren schwache Harmoniker, die der neuen schwache Melodiker. Durch Johan August Söderman (1832—76) werden nun diese beiden Elemente vereinigt. Melodik und Harmonik sind bei ihm gleichgestellt. Söderman nimmt die alten Gesangsformen wieder auf, bildet sie aber in dramatischer Richtung weiter aus. Seine spezielle Gesangsform ist die Ballade. Bedeutende Soloballaden sind „Tannhäuser" (1856), „Kvarnruinen" (1857) und „Der schwarze Ritter" (1874). Die Chorballade finden wir bei Söderman am besten behandelt in „Die Wallfahrt nach Kevlaar" und „Hjärtesorg" (1870). Im Gegensatz zu der lyrischen Behandlungsweise der früheren Zeit ist Söderman vorwiegend episch mit vielen dramatischen Elementen. Seine grosse Bedeutung für die schwedische Tonkunst liegt nicht bloss in der Auffindung neuer selbständiger Musikformen, sondern auch in ihrer nationalen Behandlungsweise. Söderman ist der erste, der den schwedischen Volkston selbständig nachgebildet hat. Am besten ist dieser Ton in der Chorkomposition „Bondbröllopet" getroffen. Söderman schrieb ausserdem mehrere Ouvertüren, Festkantaten und Kammermusikwerke.

Digitized by Google

Die neudeutsche Schule mit Wagner und Liszt hatte in den siebziger Jahren ihren Einzug in Schweden gehalten. Schon 1866 war „Rienzi" aufgeführt worden. Zu einem wirklichen Verständnis dieser neuen Epoche kam es aber erst viel später. Die nächsten Wagneropern waren: „Der fliegende Holländer" (1872), „Lohengrin" (1874) und „Tannhäuser" (1878). Noch stand man aber skeptisch den neuen Ideen gegenüber. Hier und da erhob sich eine starke Opposition gegen die Neuerungssucht in der deutschen Tonkunst. Bis in die achtziger Jahre dauerte der Streit für und gegen Wagner. Zu einem wirklichen Sieg Wagners kam es eigentlich erst 1887 mit der Aufführung der „Meistersinger".

Während dieser Zeit hatte aber die neudeutsche Schule einen eigenen schwedischen Repräsentanten in Andreas Hallén (geb. 1846) bekommen. Seine Oper „Harald der Viking" war 1881 in Leipzig zum erstenmal gegeben worden. Der Stil dieses Werkes war ganz wagnerisch. Im königlichen Theater zu Stockholm wurde die Oper zum erstenmal 1884 gegeben, aber mit einer gewissen Reserve aufgenommen. In seiner nächsten Oper „Hexfällan" (1896) ist Hallén selbständiger und sucht sich mehr der schwedischen Eigenart anzupassen. Einen durchaus schwedischen Stoff behandelt er in seinem letzten dramatischen Werk „Valdemarsskatten" (1899). Es gelang ihm aber nicht, in dieser spezifisch nordischen Oper den nationalen Ton immer zu treffen. Hallén hat neben seinen Opern auch mehrere Chorballaden und symphonische Dichtungen im Stile Liszts geschrieben.

Der vornehmste kompositorische Repräsentant Schwedens während des letzten Jahrzehnts ist Vilhelm Stenhammar[1]) (geb. 1872). Als Opernkomponist schliesst er sich eng an Wagner an, in der Kammermusik steht er Brahms besonders nahe. Ein unselbständiger Nachahmer ist er aber nicht. Sein Stil ist streng individuell. Seinen Ruhm als Komponist begründete er 1894 mit seinem Klavierkonzert. Seit dieser Zeit hat er mehrere hervorragende Kompositionen geschaffen, darunter das Musikdrama „Tirfing" (1898), die Oper „Gildet på Solhaug" (aufgeführt in Stuttgart 1899), das Chorwerk „Snöfrid" und die Einweihungskantate für die Stockholmer Ausstellung 1897. Als Liederkomponist ist er von ganz besonderer Bedeutung. Überdies hat er sich auch als hervorragender Klavierspieler einen Namen gemacht.

Ein vielversprechender Symphoniker ist Hugo Alfvén (geb. 1872). Er trat zuerst als Komponist im Jahre 1896 mit einer Violinsonate, die grosse künstlerische Begabung zeigte, öffentlich hervor. Seine namhaftesten Arbeiten sind zwei Symphonieen in f-moll (1897) und D-dur (1899).

Als Romanzenkomponist steht Emil Sjögren (geb. 1853) in erster Reihe. Seine frühesten Gesänge kamen 1876 heraus. Am bekanntesten

[1]) Vgl. „Die Musik" Jahrg. III, 9. S. 193 ff.

Digitized by Google

wurden „Sju sånger ur Tannhäuser", „Sieben spanische Lieder", „Der Vogt von Tenneberg" usw. Seine Gesänge sind stimmungsvoll und innig.

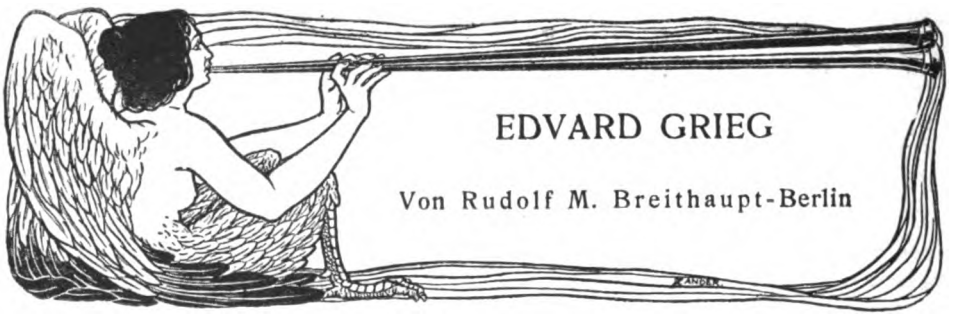
Von den zur Zeit lebenden schwedischen Komponisten mögen noch genannt werden: August Körling (geb. 1842) schrieb Sologesänge und Chorwerke („Sten Sture"); Wilhelm Svedbom (geb. 1843) Sologesänge; Erik Åkerberg (geb. 1860) Chorwerke; O. Peterson-Berger (geb. 1867) Sologesänge; Gustaf Hägg (geb. 1867) Orchesterwerke; Bror Beckmann (geb. 1866) Gesänge und Clavierstücke; Laura Netzel (geb. 1839, Pseudonym Lago) Orchesterwerke, Gesänge und Clavierstücke.

Von den schwedischen Sängerinnen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Weltruhm erlangten, steht Kristina Nilsson (geb. 1843) obenan. Sie studierte zuerst bei Franz Berwald; die weitere Ausbildung erhielt sie durch Masset, Wartel und Delle Sedie. 1868 debutierte sie an der Grossen Oper in Paris mit grösstem Erfolg. Nach dem Jahre 1887 ist sie öffentlich nicht mehr aufgetreten.

Berühmte Sänger der älteren Generation sind: Fritz Arlberg (geb. 1830, am kgl. Theater 1858—74), Oskar Arnoldson (1830—81, am kgl. Theater 1859—81). Von den jetzigen Gesangstalenten sind in erster Linie zu nennen: die Sänger Fr. Lundquist, Arv. Ödman und J. Forsell; die Sängerinnen C. Östberg und M. Jungstedt. Bedeutende Violinisten sind vor allem Tor Aulin (geb. 1866) und Lars Zetterquist (geb. 1860). Als Orgelvirtuos war seinerzeit G. Wilhelm Heintze (1849—95) weit berühmt.

Das Konzertwesen hat im 19. Jahrhundert bedeutende Ausdehnung erfahren. Um die Aufführung grosser Chor- und Orchesterwerke haben sich besonders private Musikgesellschaften verdient gemacht. Die erste Musikgesellschaft von Bedeutung war „Die harmonische Gesellschaft" („Harmoniska Sällskapet") in Stockholm, 1820 gegründet. Sowohl Vokal- als Instrumentalwerke kamen durch sie zur Aufführung. Mehrere Oratorien von Händel und Mendelssohn, sowie Messen, Hymnen und Kantaten wurden gegeben. Die Wirksamkeit der Gesellschaft hörte um 1850 auf, ihre Auflösung erfolgte 1865. Ein neuer Musikverein „Die neue harmonische Gesellschaft" („Nya harmoniska sällskapet") wurde 1860 mit Ludwig Norman und Ivar Hallström als Dirigenten begründet. Diese Gesellschaft gab ihr letztes Konzert 1878 und hörte im Jahre 1880 ganz auf zu bestehen, als „Der Musikverein" („Musikföreningen") durch Ludwig Norman und Wilhelm Svedbom gegründet wurde. Unter neueren Konzertvereinen sind zu nennen: „Die philharmonische Gesellschaft" („Filharmoniska Sällskapet") von Andreas Hallén 1884 ins Leben gerufen und „Der schwedische Musikerverein" („Svenska musikerföreningen") 1900 von Tor Aulin gegründet.

Digitized by Google



EDVARD GRIEG

Von Rudolf M. Breithaupt-Berlin

Der Jubel um ihn, der uns einen neuen Frühling zu bringen schien, ist verstummt. Seine Muse ist stiller geworden, und seine Harfe, der vormals rauschende Klänge entquollen, schweigt. Aber, was der Barde uns war und zum Teil noch ist, soll nicht vergessen, und was er uns hätte werden können, nicht mit ruhigem Schweigen übergangen werden.

Zweifelsohne, Edvard Hagerup Grieg war der reichstbegabte der nachromantischen Periode. Er schien zu Hohem berufen, ja, einmal der Fesseln ledig und hinausgebracht in das frische Fahrwasser eigener Wesenheit, trieb er auf breitem Strome kräftig vorwärts. Aber das Geschick wollte ein besonderes Ziel: es trieb ihn mitten in ein Idyll, auf eine blühende Trauminsel, die von wild-klagender Brandung umwogt, und von einem einsamen Skärenvolke umsungen, weitab von der Welt fern im Norden lag. Das Meer, die grosse befreiende Woge erreichte er nicht. Grieg blieb im Fjord stecken, und ist nie über ihn hinausgekommen. Und doch, trotz allem, trotz Dialekt, trotz Genrekunst und Einseitigkeit, er ist ein Ganzer, ein Heimatskünstler, und der Ausdruck unverfälschten Volkstumes. Man macht ihm heute den Vorwurf, dass er als Künstler enttäuscht habe, aber, wie er kein Ereignis war, so bereitete er auch denen keine Enttäuschung, die den Wert seiner begrenzten Fähigkeiten und grossen Kleingaben frühzeitig erkannten. Grieg konnte nicht über sich hinaus und seine rein lyrische Natur verleugnen. Er blieb immer der er war: ein stiller Träumer, der Sänger nordischer Schlichtheit und nordischer Sehnsucht. Er konnte nicht über sich hinaus, weil er dazu ausersehen war, die Seele seines Volkes in Klängen zusammenzufassen und über alle Welt hinauszutragen. Diese Klangwerdung seines Volkes, die Schaffung einer eigenen, starken, nordischen Kultur, echte und wahrhafte Heimatskunst im grössten und tiefsten Sinne einer völkischen Gesamtheitskunst, das ist die künstlerische Tat Griegs. Gewiss, in der Weltsprache der Musik spricht er nur einen Dialekt, aber er spricht ihn rein, und man sollte sich freuen, dass er ihn spricht; denn der Nivellierungsprozess innerhalb der Musik schreitet langsam, aber unaufhaltsam vorwärts, und der eigenen, besonderen Züge, Laute und Klänge, der musikalischen Dialekte und ihrer Reize, werden immer weniger.

Digitized by Google

Griegs Natur ist nicht loszulösen von dem Mutterboden, auf dem sie emporwuchs. Geboren am 15. Juni 1843 stammte er von väterlicher Seite aus einer alten schottischen Familie, die sich nach der Schlacht bei Culloden in Bergen ansiedelte. Seine Mutter Gesine, geborene Hagerup, war echt norwegischen Geblütes. Von dieser begabten und pianistisch geschulten Frau, einer Schülerin Methfessels, vorgebildet, wurde er auf Anraten Ole Bulls, der sein Talent frühzeitig erkannte, und eine gediegene Durchbildung in Deutschland empfahl, nach Leipzig zu den Hauptmann, Richter, Reinecke u. a. geschickt.

Die hochromantische Treibhausluft Leipzigs war nicht besonders geeignet, Selbstsprachler und Eigenfüssler gross zu züchten, oder gar dem, der aus Traumland kam, wirre Phantaseien und Rätsel zu deuten. Die sentimentalische Zeit des Nonenakkordes, süsslicher Terzen und schmachtender Vorhalte hatte sich in technischen Spielereien verloren. An die Stelle Beethovenischer Kraft, Schumannischer Reinheit und Empfindungstiefe war eine ölige Glätte der Redeweise, eine zierliche Geschmeidigkeit der Linien und die kindische Tändelei nichtssagender Formensprache getreten. Mit der sicheren Eleganz und geschliffenen Gewandtheit in der Formbeherrschung verband sich eine weiche-wässerige Mondscheinpoesie des Ausdrucks, die jeden gesunden Laut, jegliche frische Regung im Keim erstickte. In den sumpfigen Niederungen dieser dekadenten Romantik welkten viele Blüten frühzeitig zu Tode. Hatte schon der „spätere" Schumann, der tiefsinnige Grübler, ein gut Teil von der Kraft seiner süssen Träume und kindlichen Einfalt in der Leipziger Stickluft eingebüsst, so waren der überschumannische Kirchner, Niels W. Gade, auch Anton Rubinstein und zahlreiche andere, die weiteren Opfer dieses molluskischen, mark- und geschlechtslosen Geistes. Das Epigonentum formschöner Technik verdarb, was sich verderben liess. Eigenwesen, Ausdruck, Charakter, Stil wurden weder entwickelt noch gefördert. Das alles tat Grieg keineswegs gut. Jedoch, war's Instinkt, war's kluge Einsicht, er entging dem Mendelssohnschen Mottenlicht. Die künstlichen Gärten mit ihren wohlgepflegten Rasen, glattgeschnittenen Ziersträuchern und lieblich plätschernden Springbrunnen, der betäubende Duft von Rosen und Reseden sagten ihm nicht zu. Er kam aus Skaldenland und war seiner Mutter Sohn: ein Kind der Berge, das Herz voll Heimatklang, und die Seele voll phantastischer Bilder und Gesichte. In den dunklen Wäldern unterhalb des Fjälls, dort, wo der Schnee hoch liegt und das Meer die Riffe höhlt, da wurzelte er. Die braune Heide, der würzige Duft der Kiefernschwarten hatten ihn genährt. Nur zu einem einzigen fühlte er sich hingezogen, zu C. F. Wenzel, dem bekannten Freunde Schumanns. Sonst hatte er wenig oder nichts gelernt. Er selbst schreibt über das Leipziger Konser-

Digitized by Google

vatorium und seine Lehrjahre: „Aus diesem berühmten Institute schied ich, was Kenntnis in der Komposition betrifft, gerade so dumm, wie ich hineinkam. Es mag mein Fehler sein, es ist aber leider eine Tatsache!“ Der spätere Anschluss an seinen genialen Freund Rikard Nordraak (begabter Komponist 1842—66; schrieb die Musik zu Björnsons „Maria Stuart in Schottland“, „Sigurd Slembe“ u. a. m.) bedeutete den endgültigen Bruch mit dem, was schlechthin Tradition, was Verderben war. Sein Schiff erhielt volleren Wind und riss sich kühn von dem letzten hemmenden Anker los. „Es fiel mir wie Schuppen von den Augen; erst durch ihn (Nordraak) lernte ich die nordischen Weisen und meine eigene Natur kennen. Wir verschworen uns gegen den Gadeschen, Mendelssohn-vermischten weichlichen Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein, auf welchem die nordische Schule sich jetzt befindet.“ Der Leipziger-Kopenhagener Dunstkreis entschwand für immer seinen Blicken. Sein Norwegerland nahm ihn wieder auf und hat ihn nicht mehr losgelassen.

Aber Griegs Geist schlug in deutschem Boden starke Wurzel. Sein Lyrismus ist das Produkt der „klassischen“ Romantik, und seine Kunst nichts weiter als eine trefflich gezüchtete Abart dieser in nordischer Färbung. Zusammen mit Tschaikowsky, seinem wesensverwandten treuen Freunde, ist er der letzte Romantiker aus jener Periode. Wie der heute weitaus überschätzte Russe hat er sein Bestes auf diesem Felde gegeben, und selbst durch seine schönsten Volksweisen zieht der feine Duft der blauen Wunderblume. Bülow nannte ihn den „Chopin des Nordens“. Wohl mit Unrecht; denn er ist viel frischer und kerniger. Vom Parkett und Parfüm des französischen Polen, von dessen verzehrender Leidenschaft, dem dunkelblauen, melancholischen Samt ist wenig oder nichts zu spüren. Chopins Moll und Grieg sind heterogene Begriffe, zwei verschiedene Welten. Höchstens, dass eine gewisse französische Grazie und der feine Schliff der polnischen Mazurek in Frage kämen. Aber selbst das dünkt mich nicht passend. Grieg ist viel mehr Schumannisch als man gemeinhin wähnt. Sein Leben und Lieben galt dem Poeten der „Kinderszenen“ und der „Papillons“, dem deutschen Idylliker und grössten Kleinkünstler; denn sein tiefstes Wesen ist Traum und Poesie, Sonnigkeit und Liederlust. Daher auch das Fehlen dramatischer Akzente und tragischer Spitzen. Seine Natur hat sich oftmals zum c-moll aufgeschwungen, aber sie blieb doch an der Erde haften und im letzten Grunde ein leise klagendes a-moll. Im Gegensatz zu vielen anderen romantischen Schwächlingen ist dieses Moll seiner Wesenheit gesund und kräftig, weil der echte Ausdruck jenes treuherzig blickenden Volkes, dem er sich geweiht. Was man an Grieg sonst ausserhalb des völkischen Bereiches, ausserhalb des Schumannischen Wurzelgebietes und eines vielleicht französischen Impressionismus noch in seiner

Digitized by Google

Kunst zu entdecken vermag, ist Lisztscher Herkunft. Wenigstens deuten sein Pathos, sein rhythmisches Feuer, die schwungvollen Steigerungen und mancher Anlauf zum al fresco, vor allem aber der instrumentelle Glanz auf den letzten Ritter hin, mit dem er 1870 in Rom zusammentraf und innigste Freundschaft schloss. Der Kern ist und bleibt heimatlich-norwegisch, träumerisch-skandinavisch. Fehlt ihm zum Priestertum die breit ausladende Kraft eines Björnson und der tiefe Menschheitsernst Ibsens, so weiss er sein Hochland nicht minder treu zu übertragen und uns ein deutliches Gefühl rauschender Fjords, umbrandeter Riffe und einsamer Skären zu geben. Land und Leute zaubern seine einfachen Volksklänge vor unser Auge, und, mag man einen „Hochzeitszug", eine schlichte „Volksweise", ein „Wächterlied", den „Hirtenknaben", „Zug der Zwerge", oder einen Liebeserguss hören, in allem klingt das Gesunde, Bäuerische, Volkliche an. Dieser Nomade, dieser bäuerische Hirt, mit seiner nimmermüden Sehnsucht nach Licht und Luft, Sonne und Sang, mit seiner herzlichen Liebe zu Berg und Tal, zu Flur, Feld und Fjord ist das Herrlichste an Grieg. Das Hägstaderland im Gudbrandstal, dort wo Ingrid wohnt und Helga, das Kind, wo am Waldrand droben die Hütte steht, darinnen Solvejg (spr. Ssohlweig) mit dem gold-seidenen Haar träumt und leise singt, das Bergland mit seinen Nebelgeistern, Trollen und Zwergen, das erhält in Ton und Klang recht eigentlich durch ihn erst Leben und Farbe. Nicht der Künstler hat ihm die Herzen gewonnen, sondern der schlichte Volkssänger, und nicht das künstlerische Moment machte ihm die Welt zu eigen, sondern die fremden, frohen Naturlaute. Die Poesie der Berge, die Hirtenlyrik wird auch bleiben, wenn schon vieles andere versungen und vertan. Noch in op. 2 sind Züge, die Schuberts künstlerisch höchstem Schaffen nahe kommen. Mit den „Humoresken" op. 6 trennt er sich vom Wege zur Höhenkunst und betritt sein eigenes Klanggebiet. Aber dem Sonnenglück folgt tiefer Erdenschatten. Grieg erstarrte in seiner Einseitigkeit. Er fand einen klaren Quell, aber er zwang ihn nicht in des Geistes grosse Bahnen. Dazu kommt ein zweites: die frühe Überschätzung. War diese eine charakteristische Folge der Mode, so ist an seiner heutigen Unterschätzung der letzte grosse vulkanische Ausbruch deutschen Geistes schuld. Der glühende Lavastrom, der von Oberfranken aus sich allüberall über die Welt hin ergoss, fegte auch ihn mit hinweg. Bayreuth verbrannte seine Blüte: neben Wagner passt er heute so wenig, wie etwa Defregger neben Böcklin. Im Grunde genommen bleibt Grieg nur ein Genre. Die Gerechtigkeit fordert gebieterisch diese Absteckung der Grenzen, ohne dass dadurch die grossen Lichtseiten seiner Kunst verdunkelt oder gar das wirklich Gute an ihm auch nur im mindesten verkleinert würde. Man mag

Digitized by Google

mich schelten, es ist nicht anders: es fehlt seiner Musik der geniale Wurf einer genialen Idee, der tragische Blitz und Witz, die Schleuderkraft einer grossen Seele, Weltanschauung und stille Grösse. Die Wirkung der Griegschen Musik bleibt auf das rein Volklich-Lyrische beschränkt, darin er fest gebannt war, und über das er sich, im Gegensatz z. B. zu Brahms, nie hat erheben können. Ein nordischer Schumann, ohne dessen keusche Tiefe, ausgestattet mit dem blühenden Reiz sinnfälligster Schönheit, ein französischer Impressionist und Freilichtmaler mit den kühnsten Farbenreflexen für Luft und Sonnenduft, ein Lisztscher Rhapsode, ein geistreicher Kopf voll Laune und Esprit, — das ist Grieg. Seine Musik ist die Musik Norwegens schlechthin. Alles, was eine völkische Phantasie klanglich dort geschaffen, hat er verkörpert und idealisiert. Es ist eine eigene Skala, welche die blonden Bären da oben zu ihren Helden- und Scherzliedern benutzen, zu der sie im „Springtanz" oder im „Halling" die Beine bewegen: ein Gemisch aus einem klagenden Moll und jauchzenden Dur, ohne die Gesetzmässigkeit deutscher Diatonik, ohne „ästhetische" Logik, eine phonische Urmusik, zu dem der „Brummer" oder „Stimmer" des Dudelsackes so recht passt, wildkräftige Naturklänge, fähig, den dröhnendsten Bauerntanz wie die zarteste Elegie einzukleiden. Das Thema ist meist kurz und kernig und wird oft und gern wiederholt, ohne grösseren Veränderungen unterworfen zu sein. Die Melodik ist eben so kühn und rücksichtslos wie die Harmonik verblüffend. Erstere hat das Sprunghafte und Sehnsüchtig-Klagende mit der russischen gemein — sie ähnelt ihr auch in den scharfen und plötzlichen rhythmischen Varianten — letztere gleicht in dem schnellen Wechsel der nächstverwandten Tonarten ihrer ungarischen Schwester. Melodisch-charakteristisch sind die Vorschläge, der Praller und ihre malenden Verkleinerungen und diminutiven Verzierungen, der melodische Sprung in die tiefere Terz, die ungeniert hingeworfene übermässige Sekunde; harmonisch wesentlich die schnelle Folge leiterfremder, wenn auch leiterverwandter Akkorde, der häufige Gebrauch des übermässigen Sextakkordes, das schrille Nebeneinander unaufgelöster Dissonanzen, Quinten- und Quartenfolgen, Fermaten, breit ausgesponnene Orgelpunkte und merkwürdige Schlüsse auf der Quinte statt auf der Tonika. Dazu kommt eine Vorliebe für Synkopen und Triolen im 2/4-Gegentakt, für 4/4- gegen 6/8- oder 6/4-Werte, Verschiebungen des Akzentes auf die schwachen Taktteile, überraschende Wort- und Sinnveränderungen und -vertauschungen, sowie ein Rubato des Vortrages, ohne welches diese Rhapsodik nicht zu denken ist.

Und diese Musik ist Grieg, d. h. die uralten völkischen Klangbilder in stilisierter Fassung und Form; denn seine Arbeit darf nicht übersehen oder gar gering geschätzt werden. Er hat recht gefeilt und klanglich fein gewogen. Wie manche natürliche Wendung ist erst nach vielem Hin und

Digitized by Google

Her, nach reiflichem Überlegen und fortwährendem Ausprobieren endgültig festgestellt! Unter den Lyrikern gehört er zu den Vornehmen und Männlichen, an denen nichts Feministisch-Weichliches, keine narkotischen Mittel und üble Gerüche zu spüren. Er ist keineswegs immer glatt und poliert, wohlgestaltet, voll Rundung und Anmut, aber er wird auch nie banal. Aus starkem knorrigem Holz gibt er sich eher gern trutzig und kantig, schroff und kühn. Wo es die Wahrheit des Ausdruckes gilt, ist ihm alles gleich. Da kommt's auf schreiende Dissonanzen, schneidende Durchgänge, sich reibende Sekunden nicht an. Dieser Mut der Kühnheit, mit der er die Hürden des strengen Stiles und einer landläufigen, langweiligen Musikantentheorie in spielender Leichtigkeit nimmt, ist seine beste Natur; denn hier geht der Künstler mit dem Tüftler durch. Mag man seinen Stil Absurdität oder was sonst nennen, ganz gleich: gerade im Absurden liegt seine Stärke. Man nehme ihn nur im ganzen und stosse sich nicht daran, ob auf einen a-moll Satz ein Des-dur des Adagio, dann wieder ein a-moll und zum Schluss ein A-dur Satz folgt, wie in seinem Klavierkonzert. Es kommt in der Kunst so wenig auf Regel, sittigen Anstand des Ausdruckes, herkömmliche Linien- und Strichführung an, als im Leben auf Floskeln und Formeln. Grieg ist regellos, weil selbst Regel, und scheinbar unorganisch, weil selbst eine Ganzheit und Einheit. Bekanntlich hat er die grossen Formen umgangen. Oper, Symphonie, Oratorium fehlen in seinem Schaffen. Seiner Anlage gemäss gab er sein Bestes auf seine Art, d. h. im Kleinen. Und darin ist er der Grössesten einer geworden. Was sein Geist umspannen konnte, hat er in weiser Selbstbeschränkung wie selten ein anderer ausgebaut. Himmel und Äther, Menschheitsglück und -qual haben seine Frohnatur nur leise berührt. Aber als Lyriker hat er etwas geleistet und sich als ein eigener gegeben, ehrlich und gut, klein und ohne Schein. Als Programmatiker folgte er der Weimaraner Losung. Insofern ist er modern bis in die Knochen. Alles ist Ausdrucksmusik, musikalischer Vorgang, Stimmungsmalerei oder Charakterisierungskunst, hat „Kopf und Titel", einen bestimmten Vorwurf und eine bestimmte poetische oder charakteristische Idee. Ganz wie Schumann schöpft er aus dem innersten Schauen und gibt seinen Gedanken durch Prägung klarer Überschriften die Kraft szenischer Lebendigkeit oder eines schlichten einfachen Bildes. „Ja, so ist es: Jenseits muss das Werk geschaffen werden, wenn es überhaupt ein Jenseits gibt . . . ohne Leipziger Konservatorium!" So er selbst. Grieg ist durch und durch Poet und Stimmungskünstler von einer Weichheit und von einem Glanz der Farben, wie sie die chromatisch flimmernde, hyperprismatische Moderne sich nicht besser zu wünschen braucht. Aber seiner Kunst haften, abgesehen von dem kleinen Geistesinhalt, zwei Fehler an: eben diese mehr äusserlichen Reize und technisch virtuosen Kniffe

Digitized by Google

und Farbenkünste, und der Mangel an straffer Durcharbeitung, an vertieften Durchführungen und einheitlicher Formengebung. Griegs Stil wurde im Laufe der Zeit Manier, und seine typischen Formeln und Wendungen Manie. So überraschend und so neu auch der Reiz, eben so schnell passte sich das Ohr ihm an und sättigte sich, wie einst das Auge an der leeren Pracht Makarts, vorzeitiger, als gut war. Daher das Verlöschen seiner Kunst, deren meteorhafter Glanz einst messianische Hoffnungen erweckte. Der zweite Fehler liegt in der Rhapsodenform, in der unüberbrückbaren Kluft zwischen den völkischen Elementen und den künstlerisch-musikalischen Zutaten oder Durchführungen. Grieg hat nicht zu verschmelzen vermocht, oder vielmehr die völkische Eigenart zwang ihn zur Aufgabe straffer Zeichnungen und abrundender Masse. So bleiben seine grösseren Werke, selbst das berühmte Klavierkonzert, die Cellosonate u. a. m. nur ein unbefriedigendes Durcheinander musikalischer Gedanken, völkischer Klänge, Instrumentaleffekte und glänzender Farben. Es fehlt die grosse Harmonie zwischen den einzelnen Sätzen, die grosse innere Einheit des Ganzen und der Teile. Das darf man sagen, ohne zu verletzen; denn der Genrekünstler der „Lyrischen Stücke", der „Norwegischen Tänze" und „Volksweisen", der „Humoresken aus dem Volksleben" (mit dem berühmt gewordenen „Brautzug"), der „Albumblätter" u. a. m. wird immer gross bleiben. Hier hat er mit wenig Strichen den vollendetsten Ausdruck für seine glücklichen Einfälle und ländlichen Stimmungen gefunden, und sich durch Einfachheit und Schlichtheit den Meistertitel verdient. Seine Kleinkunst ist von ausgesuchtem Geschmack, origineller Erfindung und feinster Ziselierarbeit. Sie kommt auf dem Gebiet der Salonmusik im trefflichsten Sinne des Wortes neben dem Besten zu stehen, das wir besitzen: neben Chopin und Schumann. Bemerkenswert ist sein ungemein technisches Geschick für das Instrumentelle. Was er auch für Klavier geschrieben, darunter vor allem sein herrliches a-moll Konzert, die kecke und kräftigere Schwester des schumannischen Kindes gleicher Tonart, wird in erster Linie dem Wesen des Instrumentes gerecht, ist handlich und fingerig, griffig und spritzig, singt und klingt. Von diesem Talent, mit den einfachsten Mitteln grosse instrumentelle Wirkungen, klingende Lichter und glitzernde Tropfen hervorzuzaubern, ohne in Mondscheingeflüster und schwimmende Wasserrosenpoesie hinzusterben, könnte er gerade heute Vielen etwas abgeben. Dasselbe gilt für seine Instrumentation. Unter den Orchesterwerken ragen, abgesehen von mehreren Kompositionen für Streichorchester, die beiden, auch in Deutschland bekannter gewordenen Suiten aus der Musik zu „Peer Gynt", Ibsens gleichnamiger symbolischen Dichtung, hervor, in denen er seinen ganzen Farbenreichtum und seine grosse Charakterisierungsgabe voll entfalten konnte. Über die Suitenform hat er

Digitized by Google

nicht hinausgegriffen. Dass er das nahe Verwandtschaftsgebiet der „Symphonischen Dichtung“ nicht berührt hat, bleibt nicht weiter merkwürdig. Er konnte sich zwar eine Programmidee schaffen, aber sich nicht auf einer Vorlage festlegen lassen. Seine modernen Vorwürfe sind aus dem Geiste geboren. Sie kommen ihm nicht von aussen, von einem fremden, zwingenden Einfluss, sondern sie decken sich mit dem innersten Schauen. Grieg inspiriert das Programm, während die „Symphonische Dichtung“ vom Programm inspiriert wird. Auf musikalisch höchster Stufe stehen vielleicht die drei Violinsonaten, die auch von der Cellosonate und dem Streichquartett op. 27 nicht wieder übertroffen sind. Was er als Liederkomponist geleistet, weiss die Welt; denn vieles ist nicht nur auf dem Konzertpodium heimisch geworden, sondern hat sich wie: „Ich liebe dich“, „Morgentau“, „Solvejgs Lied“, „Verborgene Liebe“ usw. im Haus und am Herd festgesetzt. Zu dieser fast hundertfachen, reichen Ausbeute sanglicher Lyrik nehmen sich die wenigen Chorkompositionen recht winzig aus, doch sei gerade jetzt, wo der Männergesang in fürstlicher Gunst steht, auf das „Album für Männergesang“ op. 30, „Landerkennung“ für Männerchor, und auf die Szenen zu dem unvollendeten Björnsonschen Drama „Olav Trygvason“ besonders aufmerksam gemacht.[1])

Das ist das Wichtigste und Beste von ihm: wenig, wenn man den Inhalt mit dem ernsten Massstabe höchster Kunst abmisst, d. h. ins Allgemeine, Grosse, vom Ich abgezogene Rein-Menschliche schweift, und doch viel, wenn man die kleinen Kunstwerke zur Hand nimmt und den Wert der Kleinodien prüfend bestimmt. Grieg ist kein Genie, aber ein origineller Kopf und ein Talent, das sich weise mit dem begnügt, was eine glückliche Stunde ihm schenkte. In der Krone norwegischer Kunst leuchten die Ibsen und Björnson intensiver und tiefer, aber seine Smaragden und Türkisen in ihrer alten, schlichten, volkstümlichen Fassung überragen sie dafür an lichtem Glanz und klingender Kraft. Man frage nur die Liebe seines Volkes, um die seine Klänge ein kostbares und starkes Goldband geschmiedet haben. Wie einst Italien an Verdi, so hängt Norwegen abgöttisch an Grieg. Und wenn Land und König, arm und reich ihn heute feiert, wie es vielleicht noch keinen Volksgenossen gefeiert hat, so ehrt es sich nur selbst.

Auch wir können ihm unsere Achtung und Bewunderung nicht entziehen, aber wir sind leidenschaftsloser und kritischer geworden, da wir gelernt haben, „Bergen“ und „Bayreuth“, „periphere und Kernkunst“ inhaltlich zu trennen.

[1]) Seine sämtlichen Werke hat der Verlag von C. F. Peters in Leipzig in seltener Aufopferung für ihn verlegt und in den bekannten billigen Ausgaben „in rot“ über die Welt zerstreut.

Digitized by Google

WEYSE UND KUHLAU

STUDIE ZUR GESCHICHTE DER DÄNISCHEN MUSIK

von William Behrend-Kopenhagen



Die „dänische Musik" — nicht die Musik in Dänemark — ist von keinem hohen Alter. Erst mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts entstand — gleichzeitig mit einer nationalen durch romantische Einflüsse hervorgerufenen Literaturbewegung — das Gefühl, dass die Musik durch Zurückgreifen auf die Volkslieder, unter dem Einfluss der Natur und des Volkscharakters einen eigentümlichen dänischen Ton finden könne.

Vorher hatten zwar zwei Musiker deutscher Geburt, J. P. A. Schulz und Kunzen in ihren Singspielen etwas Volkstümliches zu schaffen versucht, was von damaligen Poeten und Patrioten als besonders dänisch betrachtet wurde, während es in Wirklichkeit doch nur teils eine Fortsetzung von Schulz' „Lieder im Volkston", teils eine Nachahmung des französischen und des Mozartschen Singspiels war. Den wirklichen nationaldänischen Ton schlugen aber erst die beiden — in Deutschland geborenen — Musiker Weyse und Kuhlau an. Ihr Verdienst und ihre Bedeutung werden deshalb auch für deutsche Musikfreunde nicht ohne Interesse sein.

Weyse wurde der spezifisch dänische Musiker nicht bloss durch den Charakter seines Schaffens, sondern auch durch die kunstpolitische Situation bei seinem Hervortreten. Das Kopenhagener Musikleben stand zum grossen Teil im Zeichen des Rossinismus. Namentlich durch den vom König Friedrich VI. protegierten Italiener G. Siboni (1780—1839) war das Interesse für italienische Musik mächtig gestiegen. Nun bildete sich eine Gegenpartei gegen den Kultus der Rossinischen Oper. Siegen konnte diese Partei zwar vorläufig nicht (u. a. weil der Hof völlig auf Siboni's Seite stand, der bei festlichen Gelegenheiten unablässig und ausschliesslich Rossini's Opern aufführte), aber sie hatte einen starken Halt, der darin lag, dass sie das Recht des Nationalen behauptete und auf die Gefahr für die dänische Musik hinwies. Sie konnte ausserdem ihren Feldzug unter einem Namen führen, zu dem sozusagen die ganze dänische Musikwelt aufblickte: Weyse. Alle echte, gesunde und kunstvolle Musik wurde von den ehrlicheren, ernsthafteren Musikfreunden als „Musik in Weyses Art" bezeichnet, während

Digitized by Google

man die Art der Italiener und die bald darauf auftauchenden Werke Meyerbeers und Auber's als schädlich und geschmackverderbend betrachtete.

Während Weyses Name und Kunst auf diese Art als Schild gegen die welsche Musik diente, übte diese periodisch einen nicht geringen Einfluss auf Kuhlaus Schöpfungen aus, in denen sich ausserdem auch noch Einflüsse deutscher Musik (Karl Maria von Weber) geltend machten. Und doch stehen diese Männer in der dänischen Musikgeschichte Seite an Seite als die eigentlichen Begründer einer dänischen Musik.

Christoph Ernst Friedrich Weyse wurde am 5. März 1774 zu Altona geboren. Sein Vater war „ein braver Gewürzhändler und ehemaliger Kapitän der Bürgerwehr", seine Mutter „eine grosse Musikfreundin", die „ziemlich fertig auf dem Klavier spielte". Als Weyse sieben Jahre alt war, starb sein Vater; er erhielt jedoch bald einen Stiefvater in einem Kaufmann Weber, der im späteren Briefwechsel mit dem Sohn als ein trockener, herrschsüchtiger und nicht gerade zuverlässiger Mann erscheint. Einen entscheidenden Einfluss auf Weyse übte der Grossvater Kantor Heuser aus. Er entdeckte die Lust des Knaben zur Musik und nahm sich seiner so an, dass Weyse selbst sagt: „Bei meinem Grossvater verbrachte ich nun (seit 1782) den grössten Teil des Tages . . . verwandte jede freie Stunde darauf, mich zu üben, und durch meine Hurtigkeit, die mir vorgeschriebenen Handstücke zu lernen, machte ich ihn zuweilen oft ordentlich ungeduldig". In der Bibliothek des Grossvaters entdeckte Weyse, der schnell der „Handstücke" überdrüssig wurde, indessen bald anspruchsvolleres, und eine grosse Zahl Sonaten von Ph. E. Bach, Opern und Lieder von Hiller, Neefe und Reichardt hatte er durchgespielt und teilweise sogar auswendig gelernt, ohne eigentlich einen Begriff von der Technik des Klavierspiels zu haben, in der der Grossvater nichts weniger als ein Meister war. Ein wenig Anfangsunterricht im Orgelspiel scheiterte daran, dass Weyse keinen Begriff vom Generalbass hatte, und das Violinspiel scheint nicht über ein „Phantasieren" hinausgekommen zu sein. Auch als Komponist versuchte sich der 11jährige Knabe und schrieb einige Lieder und Sonaten für Violine und Cello. Wie viel er zu lernen hatte, wurde Weyse jedoch erst klar, als sein Protektor, der sehr musikalische Syndikus Gaehler, ihm eine von Sebastian Bachs Sonaten vorlegte. Diese konnte er nicht vom Blatt spielen, und das regte zu eifrigem Studium dieser neuen Musik an und gleichzeitig fand Weyse Vergnügen und Belehrung darin, sich mit Ph. E. Bachs „Über die wahre Art das Klavier zu spielen" vertraut zu machen. — Es war sein höchster Wunsch, nach der Konfirmation zum Musiker ausgebildet zu werden; aber die Eltern meinten, er müsse Kaufmann werden. Er kam auch in Hamburg in die Lehre. Nach ganz kurzer Zeit wurde er jedoch als für diesen Beruf untauglich erklärt. Was sollte nun aus ihm werden? Zufällig traf er mit Professor Cramer[1]) zusammen, der ihn spielen hörte und dann durchsetzte, dass Weyse unter Kapellmeister J. A. P. Schulz in Kopenhagen „Musikus werden und die Komposition lernen müsse". Weyse erhielt sofort die Erlaubnis seiner Eltern und zog nach Kiel, wo er sich bei Cramer aufhielt, bis sich eine günstige Fahrgelegenheit nach Kopenhagen fand.

[1]) Carl Friedrich Cramer (1752—1807) war seit dem Jahre 1775 Professor an der Kieler Universität, von wo er (1795) auf Grund revolutionärer Sympathieen entfernt wurde. Er war ein Verehrer der Musik, gab Klavierstücke und Lieder sowie das „Magazin für Musik" heraus (1783—89).

Digitized by Google

Das Heim, das Weyse verliess, war für ihn ein glückliches gewesen und trotz seiner Alltäglichkeit und seiner einfachen Verhältnisse nicht ohne Poesie und Nahrung für die Phantasie des Knaben.

Im Herbst 1789 kam Weyse nun nach Kopenhagen mit Empfehlungsbriefen an den Musikfreund Grönland, der ihn zu Schulz führte. Dieser übernahm nicht nur sofort seine theoretische Ausbildung, sondern beherbergte ihn auch — als es Weyse nicht glückte, ein passendes billiges Logis in der Stadt zu erlangen — während der Lehrzeit, d. h. ungefähr drei Jahre, in seinem eigenen Hause. Neben den Theoriestudien vertiefte sich Weyse fleissig in Sebastian Bachs und Clementi's Werke, das Violinspiel betrieb er gründlichst bei Konzertmeister Tiemroth; jedoch alles dies konnte seine Vorliebe für Romane und Schauspiele nicht in den Schatten stellen.

1790 trat Weyse, von Schulz eingeführt, in der „Harmonie" auf; hier und in anderen musikalischen Gesellschaften wurde er infolge seines Bach- und Mozartspiels und seiner Improvisationen schnell beliebt. 1794 wurde Weyse Organist an der Reformierten Kirche und blieb hier bis 1805, in welchem Jahre er die Organistenstelle an der Hauptkirche, der Frauenkirche übernahm. 1796 trat er in einem von Kunzen geleiteten Konzert im Königlichen Theater zum erstenmale öffentlich als Klavierspieler auf. In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung wurde ihm das ungeheure Lob gespendet, „dass er unstreitig einer der ersten existierenden Klavierspieler sei und in seinen Phantasieen die Kunst eines Sebastian Bach mit dem unerschöpflichen Genie Mozarts vereine" (!). Trotzdem hatte die Virtuosenlaufbahn für Weyse nichts Verlockendes. 1795—97 schrieb er, nachdem er inzwischen in Zincks „musikübender Gesellschaft", einem der vielen privaten Musikvereine des damaligen Kopenhagen, die Wirkung der Blas-Instrumente studiert hatte, sieben Symphonieen, von denen eine in Dänemark, eine andere in Wien erschien. Ferner komponierte er auch eine Klaviersonate in a-moll, die in den „Vermischten Kompositionen" gedruckt wurde. Diese Sammlung enthielt auch einige seiner Lieder, zu denen er durch die deutschen Dichter: Voss, Hölty und Claudius angeregt worden war. Der Gesang fesselte nun Weyses Interesse immer mehr. Er gab Unterricht darin, studierte fleissig die Partituren Mozarts und Glucks und bekam sogar „Lust, selbst einen Versuch in dramatischer Musik zu unternehmen".

Zu Bretzners Libretto „Der Schlaftrunk" (in den „Liederspielen") komponierte Weyse jetzt die Musik; er vollendete den grössten Teil des ersten und vier Nummern des zweiten Aktes mit dem deutschen Text als Unterlage, hatte aber noch nichts aufgeschrieben, als Kunzen mit seiner Musik bekannt wurde und ihn aufmunterte, sie niederzuschreiben und den Text ins Dänische übertragen zu lassen. Ziemlich unwillig übernahm es Oehlenschläger, eine Übersetzung und Bearbeitung von Bretzners Text anzufertigen. Aber erst nach anderthalb Jahren war er damit fertig, und da hatte Weyse das Interesse dafür — wie für das ganze Komponieren überhaupt verloren! Zu Anfang des Jahres 1801 „war ein leidenschaftlich erfasster Plan für mein Lebensglück unerwartet fehlgeschlagen und hatte mich in die schwärzeste Melancholie gestürzt und mich gleichgültig gemacht gegen alles. Ich war der Kunst, meiner selbst und des ganzen Lebens überdrüssig . . . und führte im buchstäblichsten Sinne ein reines Pflanzenleben". Das Ereignis, das Weyses künstlerisches Schaffen wirklich 4—5 Jahre lahm legte, war die tiefe Enttäuschung, die seine Liebe zu der „schönen, geistvollen, witzigen, ausgelassenen, sehr musikalischen" Julie Tutein (geb. 1783) erfuhr, deren Lehrer er geworden war, und an deren Neigung zu glauben er allen Grund hatte, selbst wenn das junge Mädchen etwas mit ihm kokettierte und dem armen Organisten gegenüber ein wenig Standeshochmut zeigte. Ihr Verhältnis war ein solches, wie

Digitized by Google

es die Literatur jener Zeiten oft geschildert hat, voll schwärmender und leidenschaftlicher Erotik und zärtlicher, zierlicher Rücksichtnahme, und es wurde zerstört — ebenfalls wie so oft in damaligen Romanen — durch das Machtgebot eines geldstolzen Vaters. Ehe Weyse in die Apathie versank, die er selbst geschildert hat, entrang sich seiner Brust ein tiefer Klageseufzer: er schrieb die herrliche Melodie zu Schillers „Der Eichwald brauset" (1801). Darauf herrschte Schweigen bis 1807 — abgesehen davon, dass Weyse 1804 infolge einer Bestellung aus Deutschland 4 Allegri di bravura für Klavier schrieb. „Zu neuem Leben" erwachte er, als er den Don Juan hörte. „Die Gespensterszene erschütterte mich bis ins innerste Mark, aber die Erschütterung war wohltätig, sie erweckte meinen Genius, der mächtiger als jemals seine Schwingen zu regen begann".

Das erste, woran sich Weyse nun machte, war „Der Schlaftrunk"; aber in dem kriegsbewegten Jahre 1807 wollte es ihm doch nicht recht von der Hand gehen. Erst im März 1808 war die Partitur fertig; doch die Aufführung kam vor April 1809 nicht zustande. Das Theater hatte angesichts des possenhaften Sujets Bedenken. Das Publikum war anderer Meinung. Das Stück hatte sofort Erfolg, der in den nächsten Jahren ständig zunahm, so dass das Liederspiel ein Hauptbestandteil des Repertoires bildete und Weyses Melodieen im Volke populär wurden wie ehemals die Kompositionen von Schulz.

Den Rest seines Lebens verbrachte Weyse nun ganz still und bürgerlich in Kopenhagen. Er heiratete nicht — er „habe sein Herz im Jahre 1801 eingemacht" schreibt er in einem Briefe — und war nicht zu Auslandsreisen und dergleichen zu bewegen. Seine längsten Ausflüge führten ihn kaum über Seeland hinaus. Hier fühlte er sich sehr von Roskilde angezogen, von der Domkirche, auf deren Prachtorgel er gern improvisierte, von der schönen Umgegend und den guten Freunden im Predigerhause. Weyse stand den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit wie: Oehlenschläger, Baggesen, Heiberg, Thorwaldsen, H. C. Andersen und Ingemann nahe, und er liebte es, begabte junge Leute in sein Haus aufzunehmen, denen er ein wahrer Vater war. Er hatte Kinder gern, musste sich aber ganz natürlich mit der Zeit zu einem ausgeprägten Junggesellen entwickeln. Er legte Wert auf gesellschaftliches Leben und die damit verbundenen materiellen Genüsse;[1]) er hatte nicht weniger mit Geldverlegenheiten als mit Kränklichkeit zu kämpfen; diese letztere nahm ihn sehr in Anspruch (es war seine Passion sich selbst zu kurieren, ja sogar Rezepte zu schreiben) und trug wohl auch die Schuld an seiner „Bequemlichkeit". Er war ein feiner und gebildeter Mann, ein guter Kopf, voller Witz und von überraschend putzigen Einfällen — aber auch zuweilen etwas absonderlich, neckisch, ja „unartig" im Verkehr; in Selbsterkenntnis unterschreibt er einen Brief „Euer kränklicher und mürrischer Organist".

Organist an der Frauenkirche war Weyse 1805 geworden. Dieses Amt veranlasste ihn zu einer recht ansehnlichen Reihe von Kirchenkompositionen. Am bekanntesten wurden: ein Miserere, der Ambrosianische Lobgesang und die Passions-, Oster- und Pfingstkantaten, sowie die Universitätskantaten (zu J. L. Heibergs Text) und von den Gelegenheitskantaten: die Trauerkantate zu der Beisetzung Friedrichs VI.; ausserdem gab Weyse Kompositionen für die Orgel heraus.

Im übrigen beschäftigte er sich hauptsächlich mit Vertonungen dramatischer Werke. 1811 wurde „Faruk" (auf einen ziemlich unzulänglichen Text von Oehlenschläger) aufgeführt und hatte wenig Erfolg. 1814 folgte die „Ludlams-Höhle", die zu grosser

[1]) Ein Brief von ihm besingt sogar in Hexametern die Einzelheiten eines Mittagstisches!

Digitized by Google

Popularität gelangte. 1817 wurde „Macbeth“ zum ersten Male gegeben. Die Tragödie kam jedoch „in einer verdünnten Gestalt nach Dänemark“, nämlich nach Schillers Bearbeitung übersetzt und ausgestattet mit Musik von Weyse, einer an und für sich ausserordentlich schönen Musik, die sehr gefiel, aber gleichwohl die strenge Haltung des Werkes durchbrach zum Schaden der rechten Auffassung des grossen Dichters. Diese Musik war teilweise einer der Jugendsymphonieen entnommen, die Hexenmusik war aber neu und sicherlich das Wertvollste an dem Werk. Noch ein grosses Drama „Floribella“ von J. C. Boye stattete Weyse mit wertvoller Musik aus, ohne jedoch dadurch das mässige Stück retten zu können (1825); dagegen wurde seine Musik zu Heibergs „Operette“ „Ein Abenteuer im Garten von Rosenborg“ beliebt wie keine andere seiner Bühnenkompositionen; sie gelangte 1827 zur Erstaufführung und wurde sofort ein fester Bestandteil des Repertoires. Dieselbe Höhe wie in der „dichten Vereinigung von Worten und Tönen“ dieser Operette erreichte Weyse nicht wieder in seinen anderen Bühnenarbeiten, von denen noch die Musik zu Ewalds „Balders Tod“ (1832), früheren Kompositionen entlehnt, sowie „Das Fest auf Kenilworth“ zu nennen ist, wozu H. C. Andersen den Text nach dem Leibpoeten jener Zeit, Walter Scott, bearbeitet hatte. Die Komposition von Romanzen und Liedern, von verschiedenen Kantaten, die Umarbeitung einer Symphonie (A-dur), die 1839 aufgeführt wurde, und die prachtvolle harmonische Bearbeitung dänischer Volkslieder-Melodieen, die in zwei Heften erschienen, beschäftigten Weyse in seinen letzten Lebensjahren. Er starb am 8. Oktober 1842 in der Wohnung gegenüber dem von ihm besungenen „Kongens Have“ (Garten von Rosenborg), die an die zwanzig Jahre sein Heim gewesen war.

Seinen Zeitgenossen erschien Weyse bedeutender als Kirchenkomponist, denn als Dramatiker; in der dänischen Musikgeschichte gilt er als der unübertroffene Romanzenkomponist. Weyses Kirchenkompositionen, die oft kurz, und dazu bestimmt sind, ein Glied in der Kirchenandacht selbst zu bilden, nicht als eigentliche Kirchenmusik zu wirken, leiden an vielem steif Veraltetem und an einem Mangel an wirklicher Grösse; das Romanzenhafte in Weyses Künstleranlage tritt fast zu stark hervor und lässt die Musik der Erde gehörig nahe bleiben. Die längeren Arien sind traditionell, nicht unbeeinflusst von Weyses Jugendideal, Phil. Em. Bach. Die polyphonen Sätze sind kunstfertig und kräftig, aber bisweilen etwas trocken und schulmeisterhaft. Aber die Choräle sind schön und oft poetisch harmonisiert; sie heben diese Kantaten, und haben vielleicht auch am meisten dazu beigetragen, die Andacht hervorzurufen, die zu erwecken Weyses Wunsch war.

Als Dramatiker steht Weyse auf keiner hohen Stufe, denn das eigentlich Dramatische lag seinem Naturell ungeheuer fern. Für diesen vornehmen und feinnervigen Junggesellen lag das Ideal im Frieden und in der Harmonie, in sicherer Freundschaft, im Gemütlichen und Idyllischen. Vor den Leidenschaften hatte er jedenfalls schon längst Herz und Sinn verschlossen, und jede Exaltation, jedes Überschäumen im Leben wie in der Kunst war ihm ein Greuel. Er besass nicht die starke innere Bewegung, nicht den Flug, die leidenschaftliche Energie, die zur dramatischen Musik erforderlich sind.

Digitized by Google

Grosse Partieen seiner Singspiele und Opern sind denn auch nur traditionelle Nummern nach Vorbildern deutscher oder französischer Liederspiele, oder rein schematische, wohlgeordnete aber im Grunde leblose Tonstücke geworden. Doch kann man nicht ganz von Weyses dramatischer Musik absehen. Einerseits ist diese das weite Feld, von dem man einen grossen Teil der Blumenpracht der Romanzen geholt hat, andererseits finden sich ringsum darin Niederschläge von Weyses naiver Phantasie — so in den Geisterszenen der „Ludlams Höhle" und den Hexen in „Macbeth" — oder ein feines Lokalkolorit, wie in „Floribella", das sich wohl auf K. M. von Weber (Preciosa) zurückführen lässt, obwohl Weyse bei weitem kein Bewunderer deutscher Romantik war, für die er wohl kaum ein richtiges Verständnis besass. Und endlich hat Weyses liebenswürdiges Temperament in zweien dieser Liederspiele Ausdruck gefunden: im „Schlaftrunk" und in dem „Abenteuer im Garten von Rosenborg". Im ersten begegnen wir einem lustigen, ja kecken jungen Künstler, der mit den alten Philistern seinen gehörigen Spass treibt, aber voll Mitgefühl ist für das Arbeitsleben der schlichten Leute — wie Schulz besass Weyse eine eigene Begabung, schlichte Leute zu schildern, eine Begabung, die mannigfacher und vertiefter war als die des Vorgängers, der sich noch an Typen hielt, während Weyse Individuen schildern will — einen Kunstjünger, dessen Sinn von vornehmer, erwartungsvoller, aber wenig glühender Erotik erfüllt ist. In dem „Abenteuer im Garten von Rosenborg" hat dieser Künstler die Physiognomie gewechselt; er ist nun ein stiller Beobachter von Kopenhagener Leben und Sitten; er amüsiert sich mit feinem Humor über das Treiben seiner Mitbürger und über die drolligen Typen, die im Garten, seinem Fenster gegenüber, auftauchen. Er versteht das Liebesspiel der Jungen und verfolgt es mit Interesse und einer gewissen Sympathie, kann aber nicht kräftig dafür empfinden. „Eine Liebeserklärung, was ist da weiter?" fängt eine Arie an. Der alternde Herr mit dem schmalen klugen Gesicht steht ja diesem jugendlichen Treiben so fern. Aber durch seine Brille, eine Brille aus der Zeit König Friedrichs VI., sehen wir das Bild des damaligen Kopenhagen mit seinen Idyllen und seinem Patriarchentum, deren Symbol der Rosenborggarten geworden ist. „Die Ouvertüre ist eine ganz realistische Beschreibung des Lebens in diesem poetischen Zufluchtsort für Kinder, Ammen, Pensionäre und Verliebte", und die Musik in dieser Kopenhagener Operette ist so viel wie möglich eingeschränkt worden, „so dass man in den grossen kombinierten Nummern fast nicht unterscheiden kann, ob die Personen singen oder sprechen." Weyse hat nur das Bild, das der Dichter Heiberg geliefert, ein wenig stärker nachzeichnen wollen — selbst malen wollte er nicht.

Weyses Opern wurden ins Deutsche übertragen und erschienen mit

Digitized by Google

deutschem Text; kaum eine von ihnen ist jedoch ausserhalb Dänemarks aufgeführt worden. Es scheint sogar, als wäre die Kritik in Deutschland gegen eine Oper wie die „Ludlams Höhle" zu hart gewesen. Dagegen erregten seine Klavierkompositionen einiges Aufsehen in Deutschland, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass Schumann die Allegri di bravura und Die Etuden mit grosser Anerkennung, teilweise sogar mit hohem Lobe in seiner Zeitschrift besprach. Weyses frühere Sonaten sind sichtlich von Phil. Em. Bach und Haydn (erste Periode) beeinflusst; in seinen Allegri und in den Etüden klingt der Stil einer späteren Zeit hindurch: Moscheles' und Webers; aber Weyse hält sich doch völlig selbständig in diesen freien, klaren, brillanten und doch gründlichen Klavierstücken, von denen die Etüden noch heute ihren Wert bewahrt haben und die im übrigen sicherlich ein Bild seines von den Zeitgenossen sehr gerühmten Improvisierens geben.

Es war ein Fest, wenn Weyse sich in seinem Heim oder in einem der vielen Salons der Bourgeoisie, wo er ein willkommener Gast war, ans Klavier setzte, um zu phantasieren. Oft kostete es Mühe, ihn dahin zu bringen und er musste mit List gelockt werden. Seine grosse Mühelosigkeit im Erfinden und sein bedeutender Fond an technischem Können kam ihm hier zugute, und viele behaupteten, dass er in seinen Improvisationen reicher und kräftiger gewesen ist, als in irgend einer niedergeschriebenen Komposition. Viel erzählte man sich damals von der zarten Phantasie, von der feinen Heiterkeit, ja der kecken Neckerei seiner Improvisationen[1]).

Diese Begabung nahm Weyse mit ins Grab. Um die Verbreitung seines Ruhmes im Auslande scheint er sich wenig bekümmert zu haben. Es liegt etwas Symbolisches hierin. Als dänischer Komponist und als Meister auf einem kleinen Gebiet — nicht als Virtuose — sollte Weyse lange noch nach seinem Tode leben.

Weyses Romanzen sind als Sammelwerk keine eigene Schöpfung. Er selbst veröffentlichte einige wenige Sammlungen teils deutscher, teils dänischer Lieder, sodann einzelne kleinere Gesänge, Ingemanns Abendlieder und ein Teil Schullieder. Erst nach seinem Tode wurden auf Veranlassung des später durch Niels W. Gade berühmt gewordenen Musikvereins, der gerade an Weyses Geburtstag im Jahre 1836 gegründet wurde, und dessen Hauptaufgabe ursprünglich die Herausgabe dänischer Musik war, seine Romanzen von allen Seiten, aus seinen Opern, Liederspielen und Kantaten gesammelt. Inwiefern die Auswahl das rechte getroffen hat, soll hier nicht erörtert werden: jedenfalls ist kaum etwas von besonderer Bedeutung in

[1]) In einer Gesellschaft, wo der liebe Kaffee ausblieb, klagte Weyse am Klavier über die Entbehrung von c, a, f, f, e; ein anderes Mal versetzte er die Zuhörer in Begeisterung durch eine Phantasie über den Ruf einer Strassenverkäuferin.

Digitized by Google

der Sammlung übergangen worden, die bisher die beste Hausmusik des dänischen Volkes gewesen ist.

Weyses Romanzen sind das Resultat der Begegnung einer empfindsamen und geistvollen Musikerpersönlichkeit mit einer üppig aufschiessenden Literatur. Es war ja das goldene Zeitalter der dänischen Dichtung, in dem es Weyse zu wirken beschieden war; freilich hat er auch verschiedene Gedichte deutscher Klassiker und Romantiker in Musik gesetzt, aber sowohl der Zahl wie dem Wert nach sind seine dänischen Romanzen überwiegend.

Nun muss es sofort ins Auge fallen, wie Weyses feiner Sinn die um ihn keimende dänische Dichtung aufgegriffen und verstanden hat. Obschon von deutscher Geburt und sein ganzes Leben hindurch das Deutsche neben dem Dänischen sprechend und schreibend, besass er merkwürdig offene Ohren für die Eigentümlichkeiten der dänischen Sprache; er deklamiert sie nicht nur mit Meisterschaft, mehr als das: er hat einen scharfen Blick für die Eigenart jedes Dichters, und er gibt ihm selbst in der kleinsten Romanze den ganzen ihm eigentümlichen Stil. Für beides bieten sich eine Menge Beispiele dar. Die Deklamation besteht nicht nur darin, dass jedes Wort und jede Silbe den rechten Akzent erhält, sondern auch darin, dass der Rhythmus der Sprache mit feinem und sicherem Sinn innegehalten und jede Nuance im Ausdruck hervorgehoben wird und zu ihrem Recht kommt. Welche schwindelnde Erotik in der chromatischen, unregelmässigen Melodie zu den Worten: Ich war so ängstlich jüngst (in Schön' Jungfrau); wie leicht hingeworfen ist nicht die Melodie: Eine Liebeserklärung; welch zitternde junge Verliebtheit in dem Rundreim: Mein süsses kleines Herze (Mit Peitschengeknalle); wie wunderbar sind nicht des Tages Hast und des Abends Frieden einander gegenübergestellt durch die Melodiebehandlung in: Raschen Schrittes geht der Tag! All dies verrät die geniale Anlage, gepaart mit grosser Einsicht und wohlgebildetem Geschmack. Und nun, wie lebhaft erscheint uns nicht der flammende, junge Oehlenschläger in Liedern wie Schön' Jungfrau, in dem entzückenden Endlich barsten die hängenden Wolken und wie verschieden von dem kühlen, formvollendeten J. L. Heiberg (in Was hör' ich tönen im Walde? und In Sachsenland aus der Reformationskantate), oder von dem volkstümlichen Grundtvig (Kommet her, ihr Mägdlein klein), oder dem bald „wildromantischen, bald kindlich frommen und einfachen" Ingemann (Der Spielmann und Morgen- und Abendlieder). Alles, was Georg Brandes zum Lobe von Ingemanns Gedichten gesagt hat, kann Wort für Wort auf Weyses Melodieen zu ihnen übertragen werden.

Weyses Romanzen wirken am unmittelbarsten durch ihre Melodie,

Digitized by Google

die so inhaltreich, so ausdrucksvoll, so dankbar zu singen ist. Betrachtet man sie näher, so wird man finden, dass der Künstler Stimmung und Ausdruck durch eine feine und zart gewählte Harmonisierung stützt. Selbstverständlich ist Weyses Musik dem Schicksal des Verblassens nicht entgangen. Er schritt nicht wie ein Genie seiner Zeit voraus — ja, er hielt mit knapper Not Schritt mit ihr, insofern als er, selbst wenn er romantische Stoffe und Dichtungen behandelt, nicht wesentlich über die Ausdrucksmittel der Mozartschen Periode hinauskam. Aber Weyse ist völlig original in den allermeisten seiner Romanzen, weil er so ausgeprägt dänisch ist. Deshalb stehen so viele von ihnen noch heutigen Tages in voller Frische da, trotz des mächtigen Fortschritts und der Veränderung des musikalischen Ausdrucks seit jener Zeit. Und deshalb muss Weyse original genannt werden, weil er für das spezifisch Dänische, wofür ihm die Augen aufgingen, kein eigentlich musikalisches Vorbild vorfand. Er griff auf das Volkslied zurück, wenn er es auch umdichtend seiner Zeit etwas anpasste, so dass die Tanzweisen mehr zu Romanzen wurden (Das blanke Schwert, Das war der Ritter, Hr. Aage u. a.); er suchte das ganz einfach Volkstümliche auf, das in Schulz' Musik enthalten ist (Sah' ein Knab' ein Röslein steh'n, Tanzt der Maie hold entgegen, Was da lebet, werde Staub u. a. m.). Aber wenn er das Dänische, das ihm selbst lieb geworden war, und mit dem er eng zusammenhing, so recht schildern wollte, dann fand er kein Vorbild. Er selbst musste den Ausdruck für die herrliche Stimmung eines Sommerabends in einem Boot auf dem spiegelblanken Oeresund unter tausend klaren Sternen finden, die in den wenigen Takten der Barcarole (Die Nacht sie ist so stille) steckt, er selbst musste der munteren Poesie des Strandweges Ausdruck geben (Rollend entlang die staubigen Wege), selbst zum erstenmal die dänische Studentenerotik besingen (Mit Peitschengeknalle), oder die Taufrische der Morgengesänge und den milden Frieden der Abendlieder schaffen, selbst den Ausdruck finden für die selbstgewisse, sichere, zufriedene und stolze Freude der Zeit über Vaterland und König (Vaterlandslieder und Kantaten).

Für all dies besass Weyse keine Vorbilder in älterer heimatlicher Musik und noch weniger in fremder; deshalb wurde sein Ausdruck dafür so eigenartig und wir sind berechtigt, diesen Ausdruck Dänisch zu nennen.

Alles, was in dem Begriff Dänisch enthalten ist, erschöpft Weyses Musik freilich nicht. Er war wie jeder Künstler begrenzt von dem, was er selbst kannte und dann von seiner Zeit und dem bischen Dänemark, das er besuchte. Die Naturstimmungen, die er geschaffen, sind einzig inspiriert von der sanften seeländischen Natur, mit ihren weichen langen Linien, ihrer gesunden Fruchtbarkeit, ihren feinen Farbentönen und ihrer

Digitized by Google

milden Schwermut. Die jütländische Natur, urkräftiger, mit breiteren grösseren Linien, mit der öden Stimmung der Heide, war Weyse und seiner Musik fremd: sie ist im grossen Ganzen nur selten musikalisch geschildert worden, so wie es dichterisch in erster Reihe bei Blicher geschehen ist.

Auch das dänische Naturell hat Weyse nicht erschöpft. Er schildert die Menschen und Verhältnisse, die er kannte, und es liegt etwas entschieden Vormärzliches in seiner Musik. Aber er hat ein neues, ein speziell nationales Element in unsere Musik gebracht. Die feine und klare, oft im 6/8 Takt wiegende Romanze mit dem anmutigen, aber etwas weichen Gepräge ohne starke seelische Affekte, weder jubelnde noch traurige, ist mit ihrer Innigkeit, ihrer Keuschheit und Sanftmut, mit ihrer stillen Heiterkeit und halbverborgenen Wehmut echt dänisch neben den entsprechenden Erscheinungen in Dichtung und bildender Kunst. Sie steht als typisch da, selbst nachdem spätere Künstler diesen Grundton erweitert und ihn kräftiger und prägnanter ausgestaltet haben. — —

Friedrich Kuhlau — wieder ein Deutscher, der gleichzeitig mit Weyse für die Entwicklung der dänischen Musik tätig war — ist sowohl als Künstler wie als Mensch ein ganz anderer Typus als Weyse.

Daniel Friedrich Rudolph Kuhlau wurde am 11. September 1786 in Ülzen bei Lüneburg geboren. Sein Vater war Militärmusiker. Die Verhältnisse im Elternhause, in dem eine ganze Anzahl Kinder aufwuchs, deren jüngstes Kuhlau war, scheinen äusserst bescheidene gewesen zu sein. Ungefähr in seinem zehnten Jahre verlor der Knabe durch einen unglücklichen Zufall ein Auge; während des nun folgenden langen Krankenlagers entdeckte man Friedrichs musikalische Anlagen, da es sein liebster Zeitvertreib war, auf einem kleinen Klavier (Klavikord) zu spielen, das quer über dem Bett angebracht wurde. Schon als Kind begann Kuhlau zu komponieren, aber so viel man weiss — über seinen Kinderjahren ruht tiefes Dunkel — erhielt er erst im Jahre 1800 oder 1801 regelmässigen Musikunterricht, in Hamburg, bei dem tüchtigen aber schroffen Kantor Schwencke (1769—1822, Phil. Em. Bachs Nachfolger). Kuhlau betätigte sich zunächst als Klavierlehrer, begann aber dann auch als Klaviervirtuose aufzutreten. Gleichzeitig spielte er ein wenig Violine, Cello und das damalige Modeinstrument, die Flöte. Sein erstes Opus erschien 1810. Im selben Jahre setzte man ihn auf die Listen, in denen diejenigen Hamburger Bürger vermerkt wurden, die eventuell den Napoleonischen Regimentern zugeteilt werden sollten; wahrscheinlich war er zum Musiker bestimmt, da er, ein Einäugiger, wohl keine Dienste als gewöhnlicher Soldat hätte leisten können. Kuhlau befürchtete indessen, dass seine Künstlerlaufbahn unterbrochen werden könnte, und flüchtete nach Kopenhagen, wohin ihn die Namen Schulz, Kunzen und Weyse lockten. Schon im Januar 1811 trat „Herr Kuhlau aus Hamburg" in einem Konzert im Königlichen Theater auf, in dem er ein eigenes Klavierkonzert und ein „musikalisches Gemälde: Gewitter auf dem Meere" spielte. Und die Sympathie, der er hier und in den privaten Musikvereinen (besonders in der Musikalischen Akademie) begegnete, bestimmte ihn, seinen Wohnsitz in Kopenhagen aufzuschlagen. Es war nun Kuhlaus nicht geringes Verdienst, dass er Beethovensche Klaviermusik in die dänischen Konzertsäle einführte. Er spielte eines der ersten Klavierkonzerte, das Triplekonzert,

Digitized by Google

das Bläserquintett und endlich 1818 das c-moll Konzert, kurz, gleich nach seinen eigenen Stücken spielte er am liebsten Beethoven. Seine Kompositionen kamen dem Geschmack der Zeit reichlich entgegen; er schrieb auch mehrere Klavierkonzerte, aber meist trug er doch seine glänzenden, aber nichtssagenden glatten Variationen über bekannte Operntbemen vor, die als bequeme Unterhaltung sehr beliebt waren. Die erste Komposition, die in einem dänischen Verlage von ihm erschien, waren leichte Variationen über den „Mann mit dem Glase in der Hand"! Bis 1822 trat Kuhlau als Klavierspieler auf. Die Kompositionstätigkeit nahm ihn dann stark in Anspruch und hinderte ihn wohl daran, dauernd den Virtuosen in sich zu berücksichtigen. 1814 kam Kuhlaus erste und eine Zeitlang sehr beliebte Oper „Die Räuberburg" heraus. Oehlenschläger, der zu Kuhlaus Talent Vertrauen gehabt zu haben scheint, schrieb den Text mit Rücksicht auf das Frische und Lebendige in seiner Begabung und lieferte ihm eine Unterlage, in der sich „deutschartige Romantik" und buntes Kolorit mit dänischer Munterkeit begegnen. Kuhlau ging offenbar rein naiv an diesen geschmacklosen und liederlichen Text; sein warmes Blut, sein jugendlicher Eifer brauchten nur wenig Impuls, um in starke Bewegung versetzt zu werden. „Die Räuberburg" hatte grossen Erfolg. Später fand das Werk auch auf deutschen Bühnen eine gute Aufnahme. Von den älteren Musikern wurde Kuhlaus Musik als fürchterlich radikal bezeichnet; Kunzen z. B. geriet in Entsetzen — doch das Publikum hielt es mit dem Komponisten. 1817 folgte Kuhlaus nächste Oper, „Die Zauberharfe", die, zu Königs Geburtstag aufgeführt, zu einem bekannten literarischen Streit Veranlassung gab; das Werk wurde erstickt von den Theaterskandalen, die dieser Streit hervorrief. Noch verschiedene Male liess sich Kuhlau vom Theater verlocken. 1820 setzte er das lyrische Drama „Elisa oder Freundschaft und Liebe" in Musik, jedenfalls mehr von seiner Verpflichtung als Kammermusiker dazu gezwungen, da der untheatralische Text ihn wohl kaum angezogen haben kann, und 1824 erschien seine grösste und in vielen Beziehungen bedeutendste Oper „Lulu" zu dem Text von Güntelberg, der nach einem Wielandschen Märchen denselben Stoff behandelt wie „Die Zauberflöte" in ihrer ursprünglichen Gestalt. Die neue Oper mit ihrer phantasievollen und effektreichen Romantik hatte grossen Erfolg und hielt sich in einer ausgezeichneten Ausführung lange auf dem Repertoire. Auch das Schauspiel „William Shakespeare" (1826) hielt sich durch Kuhlaus Musik eine Zeitlang auf der Bühne, während es dem Komponisten unmöglich war, dem mässigen Liederspiel „Hugo und Adelheid" (1827) Leben einzuhauchen. Dagegen errang er im folgenden Jahre einen Bühnenerfolg, grösser als ihn irgend ein anderer dänischer Komponist bisher erreicht hat, mit der Musik zum „Elfenhügel" (op. 100). Heibergs Singspiel war eine Gelegenheitsarbeit, die anlässlich Prinz Frederiks (späteren Frederik VII.) Vermählung am 6. November 1838 aufgeführt wurde; der nationale Stoff und die nicht minder nationale Musik machten die Oper zu einem der beliebtesten Stücke, das sich bis heute auf dem Spielplan erhalten hat. Ferner schrieb Kuhlau die Musik zu Oehlenschlägers „Zwillingsbrüder von Damaskus", die nach dem Tode Kuhlaus 1839 als Musik zur ersten Aufführung von Oehlenschlägers „Aladdin" wieder auferstand.

Die einzelnen Bühnenerfolge waren die Oasen in Kuhlaus Leben, das sonst unter grosser mühsamer Arbeit, geringer Aufmunterung und unablässigen Geldsorgen verstrich. Unterricht erteilen mochte er nicht, sein Klavierspiel scheint er um des Komponierens willen ganz vernachlässigt zu haben. Frühzeitig hatte er die Sorge für seine Eltern und Verwandten auf seine Schultern nehmen müssen, und um den Unterhalt für die Familie zu beschaffen, musste er allerhand bestellte Arbeit ausführen, die zu schaffen

Digitized by Google

ihm freilich ein Leichtes war, die aber doch seiner Begabung Abbruch tat und obendrein von den in- und ausländischen Verlegern mehr als bescheiden bezahlt wurde. So beläuft sich Kuhlaus Opuszahl trotz seiner recht kurzen Lebensdauer auf 127 (vieles erschien auch ohne Opusangabe); ein grosse Menge zählt künstlerisch nicht mit: wie z. B. die Airs variés, Phantasieen, Rondeaux brillants und ähnliche Salonmusik im Geschmack seiner Zeit. Diesem opferte er auch mit einer ganzen Reihe Flötenkompositionen (darunter sogar ein Quartett für vier Flöten), die grosse Verbreitung gewannen und die neben den instruktiven Klaviersonaten und -sonatinen besonders dazu beitrugen, ihm in den ersten Kopenhagener Jahren einen Namen zu schaffen; auch sind dies diejenigen seiner Schöpfungen, die man im Auslande kennt. Zu all diesen mehr oder weniger bestellten Werken kamen die drei Klavierquartette und die in Studentenkreisen schnell beliebt gewordenen Gesangsquartette.

Von Seiten der Regierung bewies man nur wenig Interesse für Kuhlau. Er wurde freilich 1813 Kammermusikus, aber ohne Gehalt. 1816 wurde er als Singemeister am Theater angestellt, aber da ihm dieser Posten durchaus nicht behagte, ersuchte er um Enthebung davon und bat sich dafür ein Kammermusikusgehalt aus, für das er bei Hofe spielen und alle zwei Jahre für den Hof und das Theater komponieren wollte. Man gestand ihm eine Gage von 300 Rtlr. zu, während Weyse ein mehr als dreimal so grosses staatliches Komponistengehalt bezog. 1828 verschaffte der „Elfenhügel" ihm den Professortitel, aber keine grössere Unterstützung.

Weitere Lichtpunkte in Kuhlaus Leben bildeten die Reisen. Ein eintöniges Stubenhockerleben passte ihm am allerwenigsten, er war glücklich über die Abwechslung und Erfrischung, die ihm Reisen brachten. Schweden besuchte er viermal, gab Konzerte in Stockholm und wurde Mitglied der musikalischen Akademie; aber mehr bedeuteten die Reisen nach Deutschland. 1816 war er in Hamburg. 1821 trat er eine Reise an, die über ein Jahr währte und ihn nach Leipzig, in die sächsische Schweiz, nach Wien und München, dagegen nicht, wie beabsichtigt, nach Italien führte; später (1825) kam er wieder nach Wien und machte hier Beethovens Bekanntschaft. Beethoven wohnte damals in Baden bei Wien und führte im Verkehr mit dem jungen Violinisten Karl Holz ein muntres Leben. Kuhlau traf ihn also nicht als den menschenscheuen Meister, sondern als den gemütlichen Kameraden, der Kuhlau den grossen Kanonier nannte (Kuhlau war in Deutschland durch seine oft humoristischen Kanon-Beiträge zur Allgem. Musikal. Zeitung bekannt), seinen Besuch mit einem Gelage feierte, bei dem es lustig zugegangen sein muss, und ihm zum Abschied sein Bild nebst einem Kanon mit dem witzigen Text Kühl nicht lau schenkte. Seine letzten Jahre verlebte Kuhlau in dem Dorfe Lyngby bei Kopenhagen. Nahrungssorgen und der Tod seiner beiden Eltern in Einem Jahre schwächten seine Gesundheit; ein harter Schlag traf ihn ausserdem, als eine Feuersbrunst (1831) sein Heim und damit eine Anzahl Manuskripte vernichtete, deren Veröffentlichung er mit Willen hinausgeschoben hatte, um sich mit dem Honorar in schlechten Zeiten durchzuhelfen. Dieses Missgeschick erschütterte seine bereits geschwächte Gesundheit derartig, dass er das Krankenhaus aufsuchen musste. In dieser Zeit veranstaltete Weyse ein Konzert für ihn. Kuhlau erholte sich zwar einigermassen wieder und begann zu komponieren. Aber er erlitt einen Rückfall und starb am 13. März 1832.

Die Künstlerpersönlichkeit Kuhlaus war von der Weyses wesentlich verschieden. Auch er kam jung von Deutschland nach Dänemark und schrieb nicht nur Musik zu dänischen Texten, sondern seine Schöpfungen

Digitized by Google

selbst wurden ein Glied in der Entwicklung der dänischen Musik. Trotzdem wurde er niemals ein Däne, wie es Weyse war. Nicht gerade weil er stets die deutsche Sprache in Wort und Schrift vorzog und nie so recht Dänisch lernte, sondern weil er ein Gemüt besass, das sich nicht mit den kleinlichen Kopenhagener Spiessbürgerverhältnissen zufrieden geben konnte, weil er kosmopolitischer beanlagt war und Künstler-Zigeunerblut in ihm floss.

Er konnte nicht, wie Weyse, ruhig und gemütlich in den zierlichen Bourgeoisie-Salons sitzen. Der junge Dichter J. L. Heiberg, der Repräsentant der selbstbewussten „Gebildeten", war seinem Naturell ein Schrecken. Er nennt ihn den „langen Bengel" und entwischte einmal sans facon aus einer derartigen Gesellschaft. So gebildet wie Weyse, der sehr viel las, sogar wissenschaftliche und lateinische Schriften, war Kuhlau nicht. Er vertiefte sich gern in Gedichte, und Melodieen entstanden in ihm, wenn er die Verse las; er las aber wie ein Künstler, nicht um seiner Bildung willen. Sein persönliches Auftreten war auch nicht immer nach dem Geschmack der Bürgerschaft — so z. B. als eine Prinzessin ihm bei Hofe für sein Spiel dankend eine Tasse Tee anbot und er mit einem überraschten Blick antwortete: Ich möchte lieber einen Schnaps! — und der Wein, immer sein treuer und sehr lieber Freund, konnte sich bisweilen seiner in einem höheren Grade bemächtigen als es sich mit guten und gebildeten Sitten vertrug.

Kuhlau war immer dem Neuen und Fremden gegenüber aufmerksam und beobachtend und liess sich, selbst wider seinen Willen, davon beeinflussen. Weyse dagegen hatte frühe seine Ideale begrenzt und duldete nichts Neues. Die „neumodische Überschwenglichkeit und Pretension" mochte er nicht; unter den Komponisten, die Weyse in hohem Grade verehrt, nennt er (in einem Briefe von 1820) sogar nicht einmal Beethoven, von dem er später sagt „er sollte gebunden werden" und vor Mendelssohn warnt er seine Schüler als vor „Judenmusik". Kuhlau aber bewundert Beethoven (jedenfalls bis zu einem gewissen Punkt), er fühlt mit Weber und lässt sich von Cherubini hinreissen, der damals in Dänemark sehr wenig gekannt und geschätzt war. In einem Brief spricht er von „dem unreinen Geist Rossini's, der sein Unwesen treibt"; aber dieser Geist besass doch so bestechende Eigenschaften, dass sich Kuhlau in seiner Liebe zur Melodie und einem flotten glänzenden Orchester nicht ganz von seinem Einfluss losmachen konnte.

Er betrachtete es dann auch in erster Linie als seine Mission, all dieser fremden Musik den Weg nach Dänemark zu bahnen — in dänischen Opern. Und in den begrenzten, kleinstädtischen und schwülen Verhältnissen bedurfte es wirklich dieser frischen Luft, und die Leute empfingen mit Freuden die neue und grossgeartete Musik. Gewiss, es gab auch solche, die diese Ein-

Digitized by Google

führung fremder Kunst mit Misstrauen betrachteten und darin eine Gefahr für ihre hausbackene Musik sahen. So die Feueranbeter Weyses. Ein bischen Rivalität entstand in der Folge zwischen den beiden Meistern. Weyse parodierte Kuhlau in seinen oben erwähnten Improvisationen und erklärte, dass Kuhlau durch „Vielschreiberei" sich die Ehre verschrieben; Kuhlau seinerseits meinte nicht ohne beissenden Witz, dass Weyse Professor geworden wäre — selbst wenn er nicht musikalisch wäre. Im ganzen aber standen sich die beiden Musiker doch freundschaftlich gegenüber; es dauerte freilich lange, bis Kuhlau dem dänischen Publikum ebenso lieb wurde wie Weyse, eigentlich war dies erst nach dem „Elfenhügel" der Fall, und noch später versuchten die Eifrigsten der „dänischen" Partei ein Auszischen der Oper „Lulu", da sie aus Rossinischem Geist geboren sein sollte — ein Vorhaben, das jedoch an der Begeisterung der Mehrzahl des Publikums scheiterte.

Es war ein Unglück für Kuhlau, dass die Verhältnisse ihn zwangen, für Brot zu schreiben. „Das alte Wort ‚Die Kunst geht nach Brot' ist nur allzu wahr" sagt er selbst. Mit seiner seltenen Leichtigkeit der Produktion konnte er zwar ohne viele Mühe die verlangten Sonaten und andere bestellte Ware liefern. Ging es nicht anders, dann schlossen die Verleger ihn im Hinterzimmer in Gesellschaft einer Flasche Wein ein, und nur durch eine fertige Komposition konnte er sich seine Freiheit wieder erkaufen. Gewiss aber gingen hier viel gute Kräfte verloren und selbst in seinen wertvolleren Werken sind manche Flüchtigkeiten und Spuren von „Kapellmeistermusik" stehen geblieben. Doch wenn Kuhlau auf seiner Höhe ist, steht er vor uns als ein interessanter, melodieen- und farbenreicher Komponist. Er war kein besonders origineller Musiker; man erkennt leicht seine Vorbilder: Cherubini in den früheren Ouvertüren, später Weber, und Mozart in einer einzelnen, zu „William Shakespeare", die von der „Zauberflöte"-Ouvertüre inspiriert ist und an und für sich als ein Prachtstück der älteren dänischen Orchestermusik dasteht. Überhaupt war Kuhlau ein vollendeter Techniker; er denkt polyphon und steht auf der Höhe der damaligen Instrumentationskunst. Weyse erkennt dies an, wenn er etwas höhnisch ausspricht: „Ich kann nicht instrumentieren, das versteht nur Kuhlau."

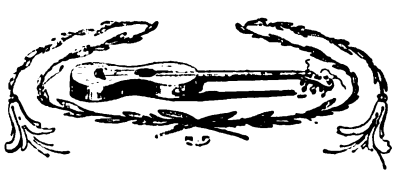
In der „Räuberburg" ist die Musik am meisten von Cherubini und Boieldieu beeinflusst — eine Art elegante französierte Romantik. In „Lulu", einer Zauberoper voller Leben und Bewegung, finden sich Spuren Weberscher Romantik, nebenher aber auch Rossinische Züge.

Echt national-romantisch ist Kuhlau im „Elfenhügel"; hier verschmilzt er mit genialer Sicherheit Naturkultus und Volksliederklänge zu einem künstlerischen Ganzen. Mit diesem Werk brachte Kuhlau der dänischen Musik etwas positiv Neues. Im Verein mit J. L. Heiberg wies er den

Digitized by Google

Volksliedern den ihnen gebührenden Platz im Bewusstsein des Volkes an. Er hatte immer einfache „edle Melodieen" geliebt und sie schon früh in Dänemark und in Schweden aufnotiert, wie sie als Kämpeviser (Heldenlieder) überliefert waren. Jetzt kam ihm diese Vorliebe gut zustatten; er wendete die alten Melodieen mit Kunst und Geschmack an, machte sie leicht zugänglich (romanzenartig) und fügte dazu seine eigenen musikalischen Gedanken, die so sehr an den Ton der Volkslieder anklingend gehalten wurden, dass es schwer war, beide zu unterscheiden. Neben diesem Volksliederton, der schon an sich geeignet gewesen wäre, den „Elfenhügel" zu einem Nationalwerk zu stempeln, hat es Kuhlau aber noch verstanden, in dem ganzen Werk einen specifisch nationalen Ton festzuhalten. Das zigeunerhaft-unstete seines Naturells ist hier zurückgetreten zu Gunsten einer feinen, milden Naturphantastik von ausgesprochen dänischem Gepräge. Und endlich hat die ausserordentliche Loyalität der damaligen Zeit einen geschmackvollen Ausdruck im „Elfenhügel" gefunden. Die Hauptfigur ist einer der populärsten dänischen Könige (Christian IV.). Das Hauptmotiv der Musik das Nationallied „Kong Christian stod ved höjen Mast" (König Christian stand am hohen Mast). Die „alleruntertänigste" Gelegenheitsarbeit wurde ein Kunstwerk und zudem ein Werk von musikgeschichtlicher Bedeutung — ähnlich wie „Das Leben für den Zaren". Allerdings überragt Glinka Kuhlau als Musiker um ein bedeutendes.

Edvard Grieg hat einmal die Komponisten in „Tondichter" und „Tonkünstler" geteilt. Cum grano salis liesse sich diese Unterscheidung wohl auch auf die hier behandelten zwei Musiker anwenden. Weyse wäre dann der Dichter, Kuhlau der Künstler. Und mit diesen ihren Eigenschaften wären sie dann die Vorläufer für die beiden grössten dänischen Komponisten: J. P. E. Hartmann, der der Nachfolger Weyses und Niels W. Gade, der der Nachfolger Kuhlaus genannt werden müsste. Jedes Gleichnis hinkt. Bei Weyse und Hartmann ist die Kunstfertigkeit nicht zu unterschätzen, wie es bei Kuhlau und Gade keineswegs an Gemütstiefe, am „Dichter" fehlt. Aber die Tatsache, dass man Weyse und Kuhlau in eine so nahe Verbindung mit den dänischen Komponisten bringen darf, unter deren Zeichen die dänische Musik teilweise noch heutzutage steht, ist ein beredtes Zeugnis für die Bedeutung, die diese beiden Musiker deutscher Herkunft für die dänische Tonkunst gehabt haben.



Digitized by Google

DIE ERWECKUNG DES NATIONALEN TONES IN DER FINNISCHEN MUSIK

Von Dr. Karl Flodin-Helsingfors

Von allen Kulturerscheinungen sind es die Architektur und die Musik, die sich in Finnland am spätesten zur Selbständigkeit emporarbeiteten. Lange nachdem die finnische Nationalitätsbewegung den Sieg davongetragen hatte, die finnische Dichtung mit Runeberg und Kalevala auf der Weltarena erschienen war und eine spezifisch finnische Kultur sich als ein Faktor für sich von der allgemeinen nordisch-europäischen abgesondert hatte, blieben die beiden genannten Kunstarten unmündige Kinder, die die Lehren von fremden Ländern her nachbuchstabierten. Schliesslich aber sollte auch ihre Zeit kommen. Die finnisch-nationale Architektur ist in diesem Augenblick im Werden begriffen, die finnische Musik aber hat die Kinderschuhe schon ausgetreten und kann bestimmte, völlig charakteristische Züge aufweisen.[1])

Dem Entstehen eines eigenen Tones in der finnischen Musik gingen manche Zeichen und Andeutungen voran. Friedrich Pacius, der „Vater der finnischen Musik" genannt, der Finnland seinen Nationalgesang geschenkt, war von Geburt ein Deutscher und verblieb sein Leben lang als Tonsetzer ein Spohr-Epigone. Nichtsdestoweniger spürt man in seiner Musik einen Zug, der mit einer Seite des finnischen Volksgemüts verwandt ist: die weiche, lyrische, in sich gekehrte Reflexion, ein nicht tatkräftiges, resigniertes und mild melancholisches Gefühl, das gleichsam von der Abendröte und den letzten Strahlen der sinkenden Sonne beleuchtet wird. Pacius benutzte manchmal (wie in dem Singspiel „Die Prinzessin von Cypern" und in der Oper „König Karls Jagd") direkt dem finnischen Volks-(Runo-)Lied mit seinem bezeichnenden $^5/_4$ Takt abgelauschte Motive und trug viel zur Kenntnis der schönen finnischen Volkslieder bei durch ihre Bearbeitung für vier Männerstimmen.

Dies war nun freilich nur eine Einzelerscheinung; Pacius konnte nicht von dem finnischen Geiste in modernem Sinn durchtränkt sein und

[1]) Vgl. den Artikel des Verfassers „Die Entwicklung der Musik in Finnland", „Die Musik" II, 11 S. 355 ff. Dasselbe Heft enthält auch die Porträts der hier erwähnten Tonsetzer.

Digitized by Google

seine Vorliebe für die Eigentümlichkeiten der finnischen Volkslieder kann wohl nur darauf zurückgeführt werden, dass er diese Volksweisen und Rhythmen mehr als interessante ethnographische Kuriositäten betrachtete, denn als Regungen des volkstümlichen Elements, das noch schlummerte und den Befreiungskuss erwartete. Dasselbe muss von Pacius' Zeitgenossen und seinen unmittelbaren Nachfolgern behauptet werden.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich das Hervortreten der norwegisch-nationalen Komponisten Svendsen und Grieg als die direkte Ursache zu den nationalen Orchesterkompositionen Robert Kajanus' bezeichne. Der jetzige Leiter des philharmonischen Orchesters in Helsingfors griff in seiner Jugend zu echt finnischen Motiven für einige Orchesterdichtungen, welche die ersten Versuche wurden, finnische Epik in Tönen zu schildern. Er war ein warmer Bewunderer der genannten norwegischen Komponisten, Schüler von Svendsen und dazu lebhaft beseelt von der nationalen Bewegung, die teilweise mit rücksichtsloser Kraft auf eine neue, eigene Kulturform auf Kosten der alten von Schweden her vererbten hinarbeitete. Er schuf „Kullervo", „Aino", symphonische Dichtungen mit Gestalten aus dem finnischen Nationalgedichte Kalevala, ferner finnische Rhapsodieen. Die Form aber und der Geist in diesen Werken deckten sich nicht mit dem nationalen Inhalt. Es war wohlklingende Musik, aber die norwegischen Muster schimmerten durch.

Der Anfang aber war gemacht und der Weg gebahnt. Die Zeit war reif, um einen wahrhaft originellen, selbständigen Tonsetzer zu gebären, der zum Dolmetscher des finnischen Geistes in der Natur, der Sage, der Mythe und der Geschichte werden sollte: Jean Sibelius. Durch ihn vollzog sich die langsam vorbereitete Erweckung des nationalen Tones in der finnischen Musik.

Sibelius ist das typische Beispiel dafür, wie eine geniale Intuition mit einem einzigen Griff das packen kann, was andere durch mühevolle, mehr oder weniger theoretisierende Versuche vergebens zu erfassen gestrebt. Seine Bildung war nicht urfinnisch, im Gegenteil; es lag alte schwedische Kultur noch von der Kindheit her in ihm. Sein finnischer Geist war also nicht eine Erbschaft, aber auch nicht etwas Erworbenes. Früh jedoch lauschte er den ureigenen Tönen der finnischen Natur, früh öffnete sich sein Blick für ihre geheimnisvolle Schönheit, und die Rhythmen des finnischen Volksgesanges und Volkstanzes wurden zum zweiten Male mit ihm geboren, so dass er seine eigene Seele entdeckte, als er seine Tondichtungen in finnisches Gewand kleidete. Und von erster Stunde an lag der finnische Ton fertig in ihm, und was anfangs manchem wild, regelwidrig, formlos und willkürlich in seiner Musik vorkam, wurde bald verstanden und freudig erkannt als der Ausdruck des wahren finnischen Volksgeistes und dessen innerster Seele.

Digitized by Google

Sibelius ist durch und durch modern in seiner Musik. Er ist aber sehr keusch im Ausdruck, so energisch seine Empfindung sich auch kundgibt und so kräftig originell sie auch erscheint. Er ist nicht der Mann der grossen Massen; die Intensität ersetzt die dynamische Stärke und die Lebhaftigkeit und Wahrheit der Tonmalerei verleihen ihr das reichste Kolorit. Sibelius hat mit vollen Händen aus der finnischen Volksmusik geschöpft. Er bedient sich oft der nationalen $^5/_4$ und $^7/_4$ Rhythmen, deklamiert eine Melodie so ausdrucksvoll, mit so überraschenden Phrasierungsfeinheiten, dass man glauben sollte, es liege dem instrumentalen Gesang ein heimlicher Text zugrunde. Das uralte religiöse finnische Lied spukt bei ihm in Form antiker Tonarten und seine Modulation ist eher einfach, trotz ihrer frappanten Originalität, als ausgeklügelt oder auf einer chromatischen Stimmführung aufgebaut zu nennen. Von Wagner ist Sibelius nur wenig beeinflusst. Dagegen erinnert er mitunter an Tschaikowsky, nicht nur hinsichtlich der Melodiebildung, sondern noch mehr im Hinblick auf das schwellende, innig-melodische Gefühl, das aber bei Sibelius weniger aufdringlich und sentimental als bei dem russischen Tonsetzer erscheint.

Man kann verstehen, dass das junge finnische Volk mit warmer Liebe die Musik Jean Sibelius' erfasst hat und dass sie von dem finnischen Publikum ganz anders verstanden und geliebt wird als von einem ausländischen, für das die feinste und eigentümlichste Natur der Sibeliusschen Muse ja immer ein Geheimnis bleiben muss. Dass der patriotische Stolz hierbei eine nicht geringe Rolle spielt, ist ebenso natürlich als verzeihlich. Finnland ist ein armes Land und nur wenige urwüchsige Talente hat es erzeugt. Diese wenigen aber besitzen dafür ihres Volkes Liebe im höchsten Masse.

Sibelius hat schon Schule gemacht; mehrere jüngere finnische Tonsetzer wandeln in seinen Spuren — mehr oder weniger glücklich — und er muss schon dafür sorgen, dass sein eigentümlicher Stil nicht zur Manier wird, deren Schwächen nachgeäfft werden, weil man seine grossen Eigenschaften nicht erreichen kann. Wir haben aber auch junge Tonsetzer, die ihre Selbständigkeit neben Sibelius behaupten und die in ihrer eigenen Weise den nationalen Ton weitergebildet haben. Eins ist sicher: ein Tonsetzer in Finnland muss nunmehr, um dauernde Anerkennung zu ernten, über eine wirkliche Eigenart verfügen und ausserdem über eine Tonsprache, die dem Finnen ans Herz greift.

Durch das Geschenk eines eigenen Tones ist der finnischen Musik nicht nur ein ehrenvoller Platz in der Weltmusik eingeräumt, sondern auch eine unversiegliche Kraftquelle erschlossen worden. Überall spriesst und grünt es und unaufhörlich werden die Grenzen unserer jungen Heimatkunst frohen Mutes erweitert.

Digitized by Google

ANDANCE

NIELS W. GADE

von Angul Hammerich-Kopenhagen[1])

H.Undloff

In Niels W. Gade hat Dänemark seinen musikalischen Führer, den voranschreitenden Wegweiser in bezug auf jeden einzelnen Punkt, der das Musikleben der letzten Generationen betrifft, verloren. Ein künftiger Geschichtsschreiber wird die Zeit nach 1850 bis auf unsere Tage „die Gadesche Ära" nennen. In so ganz besonderem Grade hat Gade sich geltend gemacht, nach aussen, als der Hauptrepräsentant der dänischen, ja man kann sagen der ganzen skandinavischen Musik, nach innen als derjenige, welcher der ganzen musikalischen Entwicklung in Dänemark ihr eigenartiges Gepräge gab. Demselben jungen Mann, der in seiner ersten und frischesten Kraft und Blüte eine so ausserordentliche Aufmerksamkeit erregte, ja man kann wohl sagen, der eine Zeitlang Epoche machte in der grossen Welt, war in seinen reiferen Jahren eine scheinbar kleinere und bescheidenere, aber darum nicht weniger bedeutungsvolle Aufgabe vorbehalten, und zwar die, der Schöpfer einer neuen musikalischen Epoche Dänemarks zu werden. Was wir in diesem Augenblick ohne ihn wären, ist schwer zu sagen; das eine ist jedoch sicher, dass wir mit ihm als unserem Führer das erreicht haben, dass Dänemark auf dem Gebiete der Konzertmusik im Norden jetzt obenan steht, weil wir nur durch ihn den führenden musikalischen Persönlichkeiten, sowie den in der Welt der Töne herrschenden Geistesströmungen nähergetreten sind. Gade, der dem Ausland gegenüber als unser nationalster Meister dasteht, ist für sein Vaterland noch ausserdem der internationale Führer par excellence gewesen. In dieser Hinsicht ist, wenn auch nicht in der Art selbst, so doch in bezug auf die Macht des Einflusses ein grosser Unterschied zwischen ihm und seinen Vorgängern Weyse und Kuhlau. Erst unter ihm erwachte jenes Publikum, von dem man überhaupt reden kann, zum musikalischen Bewusstsein und bekam Fühlung mit der Weltliteratur. Von dem Tage an, an dem Gade ans Ruder kam, hat sich der Kopenhagener Musikverein zu einer bis dahin unbekannten Bedeutung

[1]) Aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde von Leinburg.

Digitized by Google

entwickelt, sowohl hinsichtlich seines Programms, als des geistigen Gehalts seiner musikalischen Leistungen, und nicht zum mindesten in bezug auf seine Zuhörerzahl; und unter den schützenden Fittichen dieses grossen, auf festen Füssen stehenden Mutter-Instituts fanden auch andere lebensfähige Institutionen dieser Art Boden und Wachstum in Dänemark. Es kann kein Zweifel darüber herrschen: seit Gade von Leipzig zurückkam, ist hierzulande ein beständig steigendes Interesse für die Musik und ihre Pflege aufgekommen, sowohl direkt, als auch indirekt durch seinen persönlichen Einfluss.

Bei einer Beurteilung Gades fühlt man sich unwillkürlich versucht, dieses Resultat seiner Lebenswirksamkeit obenan zu stellen, nicht bloss, weil es uns Dänen am nächsten liegt und weil wir in unserem Bestreben, einen Nachfolger für ihn zu finden, seinen Verlust nur um so tiefer empfinden, sondern auch darum, weil wir schon in der Art und Weise, wie sich seine Lebensaufgabe entwickelte und ihr bestimmtes Gepräge annahm, einen typischen und für ihn charakteristischen Zug wahrnehmen, einen Zug, der Licht auf ihn wirft, sowohl in seiner Eigenschaft als ausführenden Künstler, wie auch als Komponisten.

Dass der Mann, den Mendelssohn und Schumann in Leipzig als nationalen Bahnbrecher und Pionier auf den Schild hoben, als den, der der deutschen Romantik ein bis dahin unbekanntes Element zuführte, nämlich Nordlands männliche Kraft, Nordlands holden Reiz und sanfte Schwermut, dass derselbe Mann nachmals unser Lehrmeister im Internationalen geworden ist, dieser grosse Umschwung ist nämlich durchaus kein blosser Zufall. Es beruht das vielmehr auf einer Eigentümlichkeit seiner ganzen Natur, die sich am kürzesten als eine Art expansiver Kraft bezeichnen lässt, die das Bestreben hat, beständig nach der Richtung hinzuwirken, wo eine neue Kraft nötig ist. Gades ganzes Leben und Wirken ist daher durchaus nicht als etwas von vornherein selbstverständliches anzusehen und seine kompositorische Begabung lässt sich mit all ihren Ausstrahlungen nur sehr schwer richtig erklären und nach ihrem wirklichen Gehalt bestimmen, wenn man dabei nicht diesen realen Hintergrund im Auge behält. Es war nun einmal sein schöner Beruf, wie das Licht im Finstern zu wirken, sich gerade da am üppigsten zu entwickeln, wo Grund und Boden in schattigem Dunkel lagen und nach Licht und Pflege schmachteten. Ob er sich selbst dieses Umstands bewusst war und ob er sein ganzes Künstlerleben planmässig danach einrichtete, das wollen wir nicht weiter untersuchen. Merkwürdig ist es indessen zu sehen, wie er stets und überall gerade da eintritt, wo sich ein Mangel fühlbar macht und wie er ihm dann gleich abhilft und dafür sorgt, dass das Nötige geschehe.

Um sich das letztere so recht klar zu machen, ist es notwendig,

Digitized by Google

einen flüchtigen Blick auf seine Hauptwerke und damit auch auf die Art seiner ganzen geistigen Entwicklung zu werfen. Wir machen hierbei von einer naheliegenden und bei uns allgemein angenommenen Einteilung seines Schaffens Gebrauch. Man hat sich da nämlich eine Art Schema gemacht und spricht einerseits von einer Jugendperiode Gades, die den Stempel einer gewissen naiven Energie trägt, deren Originalität und Frische die Welt eroberte und dem jungen Musiker mit einem Schlage einen Weltruf erwarb, und andererseits von einer Mannes- und wohl auch Altersperiode, in welcher der Most abgegährt, die kontrapunktische Meisterschaft eine reifere ist und überhaupt die Musik leichter und anmutiger dahinfliesst, dagegen nicht mehr die frühere Frische und Kraft besitzt. Als Beispiele werden für jene erste Jugendperiode gewöhnlich die Ossian-Ouvertüre, die erste Symphonie in c-moll, „Comala" und anderes angeführt; für die letzte Periode die grossen Konzertdramen („Die Kreuzfahrer", „Calanus", „Zion" und „Psyche"), die zweite Symphonieen und noch ein paar andere Werke aus Gades Musikvereinszeit. Die erste Periode wird dann gewöhnlich als die nordische, die zweite als die mehr kosmopolitische bezeichnet.

Eine solche Einteilung mag hingehen, wenn man nur im grossen und ganzen einen Umriss geben will von Gades musikalischer Produktion. Es ist auch keine Frage, dass durch seine ersten Jugendwerke ein Zug von unmittelbarer Inspiration und kecker Energie geht, wie er in vielen seiner späteren Arbeiten nicht mehr im nämlichen Grade zu finden ist. Gade ist, in dieser Hinsicht das strikte Gegenteil von Hartmann, eine Natur, die sich schon sehr frühe entwickelt und schon gleich beim ersten Schritt ihr eigentümlichstes Wesen zum Ausdruck gebracht hat, wie das ungefähr ähnlich auch bei seinem Lehrmeister Mendelssohn der Fall war. Die Einteilung hat indes das Missliche, dass sie vielen von Gades Werken, und manchmal gerade den gereiftesten und inspiriertesten, nicht die gehörige Beachtung schenkt, wie sie auch zu einseitig betont, dass das Nationale als Grundton nur durch die Kompositionen der ersten Periode gehen soll. Das ist ziemlich willkürlich, und entspricht nicht recht den wirklichen Tatsachen. Gade hat nämlich in seiner ersten, d. h. der sogenannten „nordischen" Periode recht gut im deutsch-romantischen Stil komponiert, und er hat umgekehrt in seiner letzten, d. h. seiner universellen Periode, auf das Unzweideutigste bewiesen, dass das Nordische in ihm nichts weniger als totes Kapital war.

Es ist also im ganzen sehr schwer, Gades Kompositionen so ohne weiteres zu schematisieren. Ein lebhafter Geist wie der seinige lässt sich nicht so leicht in das Schubladensystem der Kategorieen hineinzwängen. Den roten Faden in seiner Produktion wie überhaupt in seinem ganzen Tun und Wirken finden wir erst, wenn wir ihn im Verhältnis zu seiner

Digitized by Google

Umgebung und zu den sehr verschiedenen Anforderungen betrachten, welche diese an ihn und seine Kraft stellten.

Sehen wir einmal näher zu! Gade war der Sohn einer geringen, man kann fast sagen ärmlichen Kopenhagener Bürgerfamilie. Das geistige Kapital, das ihm die Seinen da in die Welt und ins Leben mitgaben, kann in Hinsicht auf allgemeine humane Bildung auf keinen Fall sehr gross gewesen sein und er brachte im Grunde nur seinen Meisterbrief als Musiker mit und freilich auch seinen angeborenen künstlerischen Instinkt. Es ist nun von Interesse zu sehen, in welcher Richtung ihn dieser führte, als er seiner ganzen Individualität nach noch vollkommen frei dastand, noch vollkommen unbeeinflusst in seinem keimenden Schaffenstriebe, in jeder Hinsicht noch ein homo novus, auf nichts als auf sich selbst gestellt. Keineswegs ausgesprochen nationale Richtung und auch nicht gerade das Gegenteil davon. Als seine erste im Druck erschienene Komposition finden wir ein kleines deutsches Lied „Lebet wohl" von Goethe, aus Gades siebzehntem Jahr herrührend und mitgeteilt in Berggreens „Musikalische Zeitschrift" (1836), ein undefinierbares Sächelchen, zunächst an Weyse erinnernd. Darauf folgen ein wenig später vier andere deutsche Romanzen nebst einer Sammlung von sechs deutschen Liedern, von denen weder die ersten noch die letzten jemals gedruckt worden sind. Er schloss sich also bei seinem Debut als Tondichter gewissermassen der deutschen Richtung, wenigstens der deutschen Poesie, an, während er schon sehr bald darauf mit dänischen Romanzen von Oehlenschläger und Heiberg hervortrat. So steht denn unser junger, kaum zwanzigjähriger Komponist noch unschlüssig an seinem Herkules-Scheideweg, wo er sich selbst des Nationalen wohl schwerlich recht bewusst ist, während dieses in seinem späteren Leben und Schaffen von schwerwiegender Bedeutung für ihn war in seinem Verhältnis zum grossen Publikum und zur Welt. Danach komponiert er eine Sonate für Klavier (e-moll, 1839) mit einer Dedikation an Franz Liszt, die allerdings erst späteren Datums war, eine im Verhältnis zu seinen jungen Jahren merkwürdig reife Arbeit, die man aber keineswegs „nordisch", sondern durchaus deutsch nennen kann, und die wohl am meisten von Schumann beeinflusst ist. Dieses erste Werk von Gades von wirklichem kontrapunktischen Wert — denn dass es später die Opuszahl 28 bekam, darf uns nicht irremachen — ist als entschieden nicht-nordisch zu bezeichnen. Dann folgt der Umschlag, der nationale Durchbruch, mit der Ossian-Ouvertüre (1840) und der c-moll Symphonie (1842) obenan, nebst ein paar unbedeutenderen Werken wie „Agnete und der Meermann" von H. C. Andersen und den vierhändigen „Nordischen Tonbildern". Aber dieses Nationale war bei Gade weder damals, als es in seiner ersten naiven Frische hervorbrach, noch auch später, als er als erfahrener Meister wieder darauf zurück-

Digitized by Google

kam, ein aufdringlich vorherrschendes Element. Es macht sich mehr wie ein gewisser eigentümlicher Duft fühlbar, als etwas mit Worten nicht genau Wiederzugebendes, nicht mit Händen zu Greifendes, als etwas Poetisches, wenn man will. Offenbar war es der Drang, dieses „Poetische" wiederzugeben, und nicht das Bestreben, das spezifisch Nordische zu betonen, wenn der dänische Romantiker seiner Ossian-Ouvertüre das deutsche Motto: „Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heisst Poesie" mit auf den Weg gab. Auch war dieses Neue und Nationale durchaus nicht gleich von starkem und schlagendem musikalischen Effekt. Schumann hat vielmehr in einer kritischen Besprechung der c-moll Symphonie Elemente von Schubert und Mendelssohn darin gefunden. Dieses absichtlich national Stilisierte wäre auch schwerlich nach dem Geschmack eines so strengen Kritikers wie Mendelssohn gewesen, während doch gerade er sich höchst sympathisch davon berührt fühlte. Mendelssohn erklärt das übrigens selbst, und zwar in einem Brief an seine Schwester, in dem er ihr schreibt, dass jeder Takt von Gade ihn mehr und mehr in Erstaunen setze und doch wieder so unendlich anheimele. Also bei all dem Neuen und Originellen, das Gade teils persönlich, teils im Sinn des Nationalen und Nordischen gab, hielt er sich doch stets innerhalb jenes Rahmens, der den musikalischen Forderungen eines so keuschen und strengen Geistes entsprach.

Gade ist zum nationalen Musiker geworden, nicht weil es vorher schon in seinen Intentionen gelegen wäre, ein solcher und nichts anderes als das zu werden, sondern weil es in seinem Blut und in seiner ganzen Natur begründet lag, und weil er es bei seinem romantischen Hippogryphenritt in das unbekannte Land schon wie von selbst unterwegs fand, in dieser Hinsicht ohne Zweifel geführt und beraten von seinem Lehrer und Mentor, dem Volksliedersammler Berggreen. Und nichts ist natürlicher, als dass er daran festhielt, als er sah, welchen Eindruck er damit machte und wie die Aktien seiner musikalischen Schöpfungen in Leipzig stiegen. In den sechs Jahren, die er dort neben Mendelssohn und mit Schumann zubrachte, als künftiger Thronerbe des ersten und als Freund und Kamerad des letzten, komponierte er fortwährend „nordisch", d. h. seine Kompositionen trugen das eigentümliche Gepräge jenes charakteristischen, jenes ich möchte sagen sanft gedämpften und farbenmatten Kolorits, das wir in der „Comala" und in der Ouvertüre „Im Hochland" wiederfinden. Das Nordische jedoch war, wenigstens was den Stoff seiner Kompositionen betrifft, durchaus nicht speziell skandinavisch, sondern schottisch, und ausserdem gingen damals noch mehrere andere Arbeiten nebenher, die sich eng an die deutsche Schule anschlossen. Es waren dies vier Werke für verschiedene Singstimmen, für Männerchor und gemischten Chor, darunter die „Fünf Gesänge" op. 13 mit dem prächtigen „Ritter Frühling"

Digitized by Google

und der „Wasserrose", dann die Sammlung heiterer Quartette im reinsten deutschen Liedertafelstil, ferner „Reiterleben" op. 16, schliesslich das ganz universell gehaltene, in Mendelssohnschem Genre frischweg und flott geschriebene Oktett für Streichinstrumente op. 17.

Indessen, das Hauptmerkmal und das charakteristische Gepräge seines Schaffens ist und bleibt für jene Zeit das Nordische und diesem ist Gade für sein ganzes späteres Leben in seinem Verhältnis zum übrigen musikalischen Europa treu geblieben. Er durfte das umso eher, weil er in seiner Musik nicht nur Neues und bis dahin noch nicht Dagewesenes gab, sondern weil er in ihr gerade das gab, was die deutsche Romantik von damals brauchte: gesunden Lebensstoff, frische Kraft im Geist des Volksliedes. Mit Carl Maria von Weber war diese unmittelbare Kraft, in Deutschland wenigstens, entschwunden. Mendelssohn gehörte halb und halb den Klassikern an, und bei Schumann spukte die Romantik nur noch in ihrer Heineschen Form, und von naiver Unmittelbarkeit war da auch nicht die leiseste Spur mehr zu finden. Unser Gade brachte sie dagegen von Haus aus mit. Stimmte er sein Lied an: „Auf Seelands wonn'gen Auen", so glaubte man darin Klänge zu hören von einem der übrigen Welt noch unbekannten Wunderland, Klänge vom hohen Norden mit seiner erhabenen Grösse, seinem Ernst und seiner magischen Nordlicht-Dämmerung. Und Gade durfte ruhig frisch von der Leber weg schreiben, denn er war sich bewusst, dass er in jedem Fall der erste Mann war auf dem Feld, das er bearbeitete, und dass er sich nicht zu fürchten brauchte vor etwaigen Ähnlichkeiten mit andern hervorragenden Komponisten jener Tage. Die deutsche Romantik war damals in Gefahr, an ihrer Sentimentalität dahinzusiechen, und Gade führte ihr daher mit seinen ersten Werken gleichsam wieder neues Blut und frische Säfte zu. Man kann sich daher Mendelssohns „Erstaunen" und die grossen Erwartungen wohl erklären, die er sich von Gade machte. Sogar bis Frankreich drang das Gerücht von dieser neuen, nordischen Urkraft. Von Blaze de Bury haben wir einen Artikel, der abgesehen von ein paar kleinen und an und für sich belanglosen Missverständnissen den jungen dänischen Romantiker, in dem man geradezu den Wiedererwecker der deutschen Romantik erblickte, merkwürdig gut und richtig beurteilt. Der französische Publizist hebt dabei mit Nachdruck die Gefühlsinnigkeit in Gades Musik hervor, die warm aus dem Herzen ströme und ohne jene südliche Weichheit, die doch im Geschmack dieser sentimentalen Epoche lag. Geradezu den Nagel auf den Kopf trifft er, wenn er an einer Stelle des Artikels von Gades so „tiefen" Gedanken und dabei doch rührendster Einfalt spricht.

Wir sehen also Gade in seiner Leipziger Periode hauptsächlich, doch

Digitized by Google

keineswegs ausschliesslich, als den musikalischen Magus aus dem Norden wirken und schaffen, der sozusagen da in die Bresche sprang, wo es not-tat, und der der deutschen Romantik das gab und von seiner Heimat mit-brachte, was ihr gerade damals noch fehlte, nämlich das Einfache und Unzusammengesetzte, die kecken und derben Einfälle, die Urkraft des Volkslieds, „bei den tiefen Gedanken die rührendste Einfalt". Kaum jemals vorher ist ein Komponist gleich bei seinem ersten Hervortreten so von der Welt empfangen und verehrt worden, wie Gade. Noch kaum dreissig Jahre alt übernahm er schon die Führerschaft als Dirigent der Gewandhaus-Konzerte nach Mendelssohn. Er war die neuerschienene musikalische Kraft, von der man sich das Grösste versprach und auf die man seine höchsten Hoffnungen setzte. —

Wie es in der Folge gegangen, ist bekannt. Gade kam nach Dänemark zurück, wo er ganz andere Verhältnisse vorfand, kleinere und naivere, und wo ihn ganz andre Aufgaben erwarteten. Und in der Tat zog er mit seiner Rückkehr auch zugleich einen andern und, biblisch gesagt, einen neuen Menschen an. Der Wendepunkt seines Lebens war das Jahr Acht-undvierzig, also das verhängnisvolle Jahr unseres ersten politischen Zusammenstosses mit Deutschland. Es gereicht Gade zu unvergänglicher Ehre, dass er in dieser Hinsicht nicht einen Augenblick schwankte, und dass er aus Treue gegen sein Vaterland auf alles verzichtete, was ihn an Deutschland fesselte. Wenn er an den Ruhm dachte, den er in Leipzig bereits als Musiker genoss, und wenn er die Stellung in Betracht zog, die er dort einnahm, so musste er sich des Opfers, das er damals brachte, wohl bewusst sein. Es handelte sich da in Wahrheit um ein sehr wichtiges „Entweder — oder" für ihn: entweder das Königsszepter in Leipzig oder die Bürgerkrone in Kopenhagen.

Er wählte das letzte. Ob er schon damals genau wusste, welchen schwerwiegenden Schritt er für sein ganzes Leben damit tat, mag ungesagt bleiben. Jedenfalls war seine Wahl eine vollständig freiwillige. Man hat mehrfach hervorgehoben, es sei ein Glück für Gade gewesen, dass er Deutschland zu einer Zeit verlassen habe, als er noch auf der Höhe seines Ruhmes stand, also in einer Position, die bekanntlich nicht leicht zu behaupten ist, umsomehr, als er in der Tat später den grossen Hoffnungen, welche die musikalische Welt auf ihn und seine noch ungeborenen Schöpfungen setzte, nicht in dem erwarteten Mass entsprach.

Eine Behauptung wie diese mag im ersten Augenblick eines und das andere für sich haben, sie hält indes nur scheinbar Stich. Die Art nämlich, wie sich Gades tonsetzerisches Wirken und Streben späterhin gestaltete, und wie sie die Erwartungen der Musikfreunde teils übertraf, teils dahinter zurückblieb, kann nicht als Beweis dafür angeführt werden, dass das, was

Digitized by Google

Gade tat, als er im Jahre 1848 seine Dirigentenkarriere in Leipzig unterbrach, auch gerade für ihn selbst so vernünftig war. Denn in Wirklichkeit war seine Kraft als Komponist damals noch vollkommen ungeschwächt. In welchem Grade letzteres der Fall war, beweisen am besten die Kompositionen, die er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr herausgab. Es sind dies die Violin-Sonate in d-moll, die vierte Symphonie B-dur und die „Frühlingsphantasie", ein Kleeblatt von ganz besonderer Wichtigkeit für ihn und seine richtige Beurteilung. Die jugendliche Kraftfülle ist hier noch vollständig vorhanden, doch nicht mehr unfertig und unsicher hin- und hertastend, sondern gereift zur genauen Übereinstimmung und vollkommenen künstlerischen Beherrschung der Form und des Inhalts. Als reine Kunstwerke beurteilt, gehören diese drei Kompositionen unbedingt zum Besten und Tüchtigsten, was Gade überhaupt geschrieben hat.

Zu gleicher Zeit zeigen sie indes auch eine starke Veränderung seiner ganzen Musikerpersönlichkeit, ein Sichfreimachen vom Dänischen und überhaupt vom Nordischen, also den Übergang von einer Spezialität, ins Internationale und damit ins Universellere. Dieser Umschlag ist jedoch von seiten des Auslandes niemals so recht bemerkt worden. Denn ausserhalb Dänemarks erblickt man noch jetzt und ohne Rücksicht auf die soeben erwähnten Kompositionen und noch andere in ähnlicher Stilart, die er in späteren Jahren geschrieben, in Gade lediglich den nationalen, den nordischen Tonmeister, wie es inbezug auf das streng und ausgesprochen Nationale zum Beispiel mit Gounod, Chopin und Grieg — jeder in seiner Art — der Fall ist. Das war auch aus den Zeitungsartikeln zu ersehen, welche die europäische Presse nach dem Tod Gades brachte. Wir Dänen haben hierfür ein feineres Gefühl. Wir sehen gewiss tiefer und richtiger, wenn wir diesen Umschwung in Gades musikalischem Tun und Wirken nicht übersehen, sondern im Gegenteil das nötige Gewicht darauf legen. Er trifft auf ein Haar zusammen mit seiner Rückkehr nach Dänemark, und das ist wunderlich genug, denn man wäre ja berechtigt gewesen, gerade das Gegenteil davon zu erwarten.

Wie ist das nun zugegangen? — Ja, die Sache war einfach die, dass Gade damals die Dirigentenstelle des Kopenhagener Musikvereins erhielt und damit, wie sich von selbst verstand, für sein ganzes späteres Leben der anerkannte, unangefochtene Führer des ganzen dänischen Musiklebens war und blieb. Er kann kaum ein paar Monate auf diesem vorgeschobenen Posten tätig gewesen sein, als es ihm klar werden musste, wo es in Dänemark fehlte, und was in musikalischer Hinsicht hauptsächlich unsere schwachen Seiten waren.

Wir marschierten damals so ziemlich noch auf demselben Fleck, wo er selbst gestanden, als er den Belt überschritt und hoffnungs- und ahnungs-

Digitized by Google

voll nach Leipzig zog; auf unserer Fahne standen die Namen Weyse und Kuhlau. Der Kopenhagener Musikverein hatte allerdings schon vor ihm eine Reihe von Jahren gewirkt und uns namentlich Beethoven und Mendelssohn, sowie noch einige andere von den Grössen der Neuzeit zu Gehör gebracht. Allein seine Wirksamkeit war doch dem grossen Publikum gegenüber nur eine mehr oberflächliche. Das geht am besten aus den Zeitungsartikeln jener Tage hervor. Wir befanden uns damals auf einem noch sehr naiven Standpunkt, wanderten noch recht wie Hinterwäldler auf dem grossen Literaturmarkt des Auslandes herum, goutierten am meisten kleine Lieder und Romanzen in Weyses Manier, waren unsicher in all und jedem, was ausserhalb der kleinen Formen der Musik lag, im besten Fall Mozartbewunderer, wenn es hoch kam, und was das tägliche Brot unserer musikalischen Genüsse betrifft, schwammen wir einfach mit dem grossen Strom der bequemen und leichtzugänglichen Epigonenliteratur, die sich nach Beethovens Tode hauptsächlich in Deutschland breitmachte. Es waren friedliche und gemütliche, jedoch herzlich kleine und beschränkte Verhältnisse, stille und ruhige Zeiten.

Da kam denn plötzlich Gade wie ein frischer Frühlingswind aus der grossen Welt herübergeweht. Dass er es verstand, gründlich bei uns aufzuräumen und auszulüften, sieht man beim ersten Blick auf die damaligen Musikvereinsprogramme. Wir finden da in erster Linie Mendelssohn, Schubert und Schumann, mit der Zeit aber auch Berlioz, Liszt und Wagner; die letzteren freilich nur sozusagen wie Tiere der Wildnis in einer Menagerie vorgeführt und noch nicht so recht verstanden wie jene andern. Wenn nun Gades eigene Produktion gerade in diesen ersten Jahren seiner reformatorischen Tätigkeit ein kosmopolitisches Gepräge annahm, so ist ja der Grund dafür, wenn auch nicht hauptsächlich so doch zum Teil, in der Art und dem Wesen des Gedankenganges zu suchen, den dieser Reinigungsprozess notwendig mit sich führen musste. Er sah sehr bald, was uns, die wir vor lauter Dänentum und Weyseschwärmerei stehen geblieben waren, wo wir vor zehn Jahren standen, zunächst not tat und wenn er uns nun die grossen deutschen Meister zu Gehör brachte, so wollte er auch als selbstschöpferischer Musiker sein Licht nicht gerade unter den Scheffel stellen. Also auch hier wieder, unter ganz anderen Verhältnissen und von einem ganz entgegengesetzten Gesichtspunkt aus wie in Leipzig, bildete er mit seiner Produktion die notwendige Ergänzung, und es liegt auf der Hand, dass das nun diesmal in einer der früheren gerade entgegengesetzten Richtung geschehen musste.

Sicher ist, dass es in dieser Hinsicht auch noch an ein paar andern Momenten nicht fehlt, die den Umschwung Gades zur Genüge erklären. Fürs erste: seine persönliche Entwicklung, d. h. sein Hervor-

Digitized by Google

gehen aus den kleinen Verhältnissen daheim und dem dürftigen und unzusammenhängenden Vorrat an Kenntnissen, den er von dort mitbrachte, und dann der plötzliche Sprung hinein in das stark pulsierende musikalische Leben in Leipzig, sowie der rege und intime Verkehr mit den ersten Grössen der Musik, der Kunst und der Literatur. Dann das unumgängliche Gesetz der musikalischen Konzeption überhaupt, das Zeit haben muss, damit die leitenden Gedanken zur Blüte und zur Frucht werden. In beidem zusammen liegt die Erklärung dafür, warum Gade in Leipzig mit seiner Kopenhagener Vorbildung nordisch, und warum er in Dänemark mit seinen Leipziger Erfahrungen deutsch komponierte. Dabei darf die schon oben hervorgehobene Eigentümlichkeit seiner Natur nicht ausser acht gelassen werden, überall da gleichsam als notwendige Ergänzung hinzuzutreten, wo sich ein Mangel und eine Lücke fühlbar machte. Am wenigsten darf man glauben, dass Gade dem Nordischen den Rücken zukehrte bloss aus dem Grund, weil seine musikalische Kraft damals schon erschöpft gewesen wäre.

Einen unmotivierten Sprung kann man diesen Umschlag nicht nennen, denn dazu war Gades künstlerische Physiognomie zu harmonisch. In Wirklichkeit war es am Ende nur eine Änderung des Kurses, während das Schiff selbst das nämliche blieb. In seiner sogenannten nordischen Periode haben wir ihn im echtesten deutschen Stil schreiben sehen, und sowie nun der Umschwung erfolgt und sich die „universellere" Musik bei ihm Bahn bricht, währt es gar nicht lange und wir haben ihn schon wieder auf heimischem Grund und Boden, und noch dazu auf so heimischem, wie in dem bald nach seiner Rückkunft von Deutschland geschriebenen Konzertstück „Elfenreigen" und seinem szenischen Seitenstück dazu, der Musik zu den zwei Akten von Bournonville's Ballet „Eine Volkssage". Nirgends ist Gades Musik eine nationalere, ja man kann nicht einmal sagen eine so durchaus nordische, sondern eine so im strengsten Sinn dänische, als in den beiden Werken, die wir soeben erwähnt haben, und man ist sehr bald im klaren darüber, dass sich Grund und Wesen seines musikalischen Stils kaum jemals schöner und charakteristischer gezeigt haben, als gerade in diesen beiden Stücken. Sie stammen aus den Jahren 1853 und 1854, sind also schon sehr bald nach jenen deutschen Kompositionen geschrieben und bilden nebst der prächtigen kernigen Symphonie in g-moll (1857) einen ausgesprochen nationalen Abschnitt seiner Kopenhagener Tätigkeit, zu dem dann ein paar kleinere Werke aus seinen letzten Jahren allenfalls noch zu zählen sind.

Übrigens ist es Gade nicht schwer geworden, auch noch später, d. h. in seiner universelleren Periode, derlei grössere und kleinere Abstecher zu machen in seine eigentliche Domäne: das Nationale. Denn die Natur des

Digitized by Google

ihm von Gott verliehenen musikalischen Pfundes ist an und für sich durchaus dänisch: sanft, klar und mild, mit besonderer Vorliebe für den wiegenden und schaukelnden Rhythmus — darum ist ja auch der 6/8 Takt der ausgesprochene Lieblingstakt nicht nur Gades, sondern fast sämtlicher dänischen Komponisten — einen „auf silbernen Schwingen des Wohllauts" ins Ohr sich schmeichelnden Rhythmus mit seinen leisen und sentimentalen Klängen, einer wunderbaren musikalischen Illustration unserer seeländischen Landschaft, die sich in weichen Linien und bekränzt mit hellgrünem Laub zwischen Tal und Hügel hinzieht, ohne schroffe Gegensätze, ohne zackige Unterbrechungen, ohne schimmernde Gletscherhöhen, ohne Schluchten und Abgründe. Und wenn Gade in seinen kosmopolitischen Kunstneigungen befangen auch manchmal bestrebt war, gewaltsam die Grenzen seiner Begabung zu erweitern, so guckt doch bei diesem Ikarusfluge sein gut dänisches Gesicht gleich wieder heraus, ob er einem nun seine „Kreuzfahrer" vorführt, oder seinen „Calanus", seine „Psyche" oder „Zion". In diesem seinem Element bewegt er sich gleich sicher auf der Erde, wie er mit ihm in die Lüfte emporschwebt. Unter die Erde steigt er nur höchst selten hinab, und auch dann nie zu infernalischen Tiefen. Das Dämonische und Diabolische erheischt gewisse Härten und hin und wieder selbst formelle Unschönheiten, gegen die sich Gade seiner ganzen Natur nach sträubte, und er hilft sich dann einfach damit, dass er die mit weicher und zarter Hand gezogenen Linien mit seiner reichen und geschmeidigen Phantasie gleichsam in das Licht einer magischen Beleuchtung rückt, die indessen den ursprünglichen Konturen des Gemäldes keinen Eintrag tut. Ein Hüne im richtigen Sinne des Wortes war er nie, denn ein solcher ist doch am Ende ein Stück Ungetüm, widerstrebt also seinem weiblich sanften, durch und durch harmonischen Wesen. Seine Welt ist taghell, die Welt des Sonnenscheins und der Freude; sie blickt überall durch und verrät sich selbst da, wo er als Romantiker, namentlich in seinen jüngeren Jahren, seiner Sehnsucht und seinem Verlangen nach einem Fernen und Unbekannten musikalischen Ausdruck verleiht. Überall, wo er so recht und ungemischt unser Gade ist, da ist er auch der Sänger der Grazie, der Harmonie und des Lichtes. Man braucht bloss an das wahrhaft unvergleichliche Hauptmotiv seiner „Frühlings-Phantasie" und an seine reizenden Scherzi zu denken, diese sozusagen eine Spezialität Gades, ferner an Olufs Romanze im „Elfenreigen" — man beachte den sanftversöhnenden Schluss dieses Musikstückes — an das Lied der „Kreuzfahrer", das schöne Finale der B-dur Symphonie, und an den Hochzeitswalzer in Bournonville's schon erwähntem pantomimischen Gedicht „Eine Volkssage."

Die Kompositionen aus seiner ersten Leipziger Periode leiden bei

Digitized by Google

all ihrer frischen und fröhlichen Energie doch noch an einzelnen und manchmal sehr konstruktiven Fehlern und Schwächen. Es macht sich da noch oft ein gewisser Mangel an Gleichgewicht fühlbar: es fehlt nicht an höchst interessanten, neuen und farbenschillernden Einzelheiten, sie hängen jedoch oft nur locker zusammen. „Formel hält uns nicht gebunden," so lautete ja damals auch Gades musikalische Devise. Später kam er in natürlicher Reaktion weiter ab von seinem ehemaligen Wahlspruch als vielleicht recht und gut war. Er wäre auch nicht der kluge und gescheite Mann gewesen, der er in der Tat war, wenn er nicht zur Einsicht gekommen wäre, wie unhaltbar diese übermütige Devise war, die seinem ganzen Inhalt nach im Widerspruch stand mit seinem angebornen Sinn für das Harmonische und Abgerundete. Seine Schwächen hingen auf das engste mit den Verhältnissen zusammen, unter denen er seine ersten musikalischen Lehrjahre zubrachte; sie fanden jedoch von selbst den nötigen Ausgleich infolge der Bildung und musikalischen Tüchtigkeit, die er sich nach und nach während seines langen Leipziger Aufenthalts erworben hatte.

Digitized by Google



BÜCHER

293. **Camille Bellaigue: Musikalische Silhouetten.** Übertragen von Margarete Toussaint. Verlag: Carl Siwinna, Leipzig und Kattowitz.

Dieses Buch ist schlimmer als schlecht — es ist nur geistreich. Es war so überflüssig als möglich, dieses seichteste, oberflächlichste französische Feuilletongeschwätz ins Deutsche zu übertragen. Frankreich leistet viel, viel Besseres auf den Gebieten der Musikwissenschaft wie der musikalischen Journalistik. Der Titel könnte vieles entschuldigen. Silhouetten können gerade von bedeutenden Köpfen nur einige charakteristische Züge wiedergeben. Aber war es denn überhaupt nötig, Silhouetten zu schnitzeln, wo wir gute Porträts jeder Art besitzen? Wenn wenigstens nur die Silhouetten ähnlich wären! Da lesen wir u. a.: „Bei Beethoven (4 Seiten!) ist alles heldenhaft"; ferner: Der „Weber (4 Seiten) des Freischütz entdeckte die Natur — und er erschrak vor ihr". Bach (3½ Seiten) bietet u. a. folgende Perlen: „Sein Vaterland hat anderthalb Jahrhunderte (!) vergehen lassen, ehe es sich bemühte, ihn zu verstehen und nie vielleicht wird man ihn ganz begreifen"; „Palästrina verband nur einzelne Noten mit einander und brachte einen gewissen einfachen Kontrapunkt in Anwendung." ... „Auf (!!) der unerschütterlichen Achse der Bässe beschreiben die Chöre der h-moll Messe ... ihre unendliche Bahn, gleich den Sternen am Firmament". Diese astronomische Entdeckung von Sternen, die sich auf ihrer Achse, statt um diese, drehen, ist sehr interessant. Aber hören wir folgende, anthropologische: Händel ist so gross, „dass er eigentlich sozusagen gar kein Profil ... hat; von welcher Seite man ihn auch betrachtet, immer sieht man ihm direkt ins Gesicht!" Schade, dass Virchow nicht mehr lebt. — Ich denke, diese Warnungstafel genügt! Backfische, die bei Apfelkuchen mit Schlagsahne „geistreich" über Musik plappern wollen, sollten das Buch studieren. Freilich mit Vorsicht. Relativ das Beste sagt der Verfasser über französische Meister — aber durchaus nicht immer Einwandfreies.

Dr. G. Münzer.

294. **Max Steuer: Zur Musik.** Geschichtliches, Ästhetisches und Kritisches. Verlag: B. Senff, Leipzig.

Eine Sammlung von Zeitschriften-Aufsätzen und Feuilletons, eingeteilt in drei Gruppen: 1. Historisches, Gedenkblätter; 2. Kritisches und Ästhetisches; 3. Literarisches, Totenkränze. Alle Artikel sind ungemein kurz und der Verfasser hat sich eigentlich nirgends so recht „ausgesprochen"; die meisten sind Jubiläumsaufsätze: Persönlichkeiten von recht verschiedenem Wert werden behandelt, Komponisten wie Rubinstein, Lortzing, Lanner, Graun, Marschner u. a. m., Dichter wie Rellstab und W. Müller, Ausübende wie Wüllner und Pauline Viardot-Garcia, Schriftsteller wie Hanslick und Elise Polko. Die Vielseitigkeit des Inhalts und die gar zu grosse Knappheit bringen es mit sich, dass der Leser leicht in Einzelheiten zur Opposition gegen den Verfasser geneigt wird: so wird Josef Lanner (S. 33) entschieden allzusehr unterschätzt und der Verfasser ist gewiss zu streng, wenn er ausser Rellstab (S. 28) auch einen Romantiker vom Schlage Wilhelm Müllers (S. 44) nur durch Schuberts Kompositionen im Gedächtnis der Nachwelt fortleben lässt und ihn, den Dichter, mit Unterhaltungsschreibern wie Treitsche oder

Digitized by Google

Friedrich Kind in einen Topf wirft. Andrerseits enthält das Bändchen gerade wieder durch eben diese Kürze der in ihm zusammengefassten Artikel eine solche Fülle von Gedanken und fruchtbaren Anregungen, dass seine Lektüre nicht ohne Nutzen für den Leser bleiben wird.

295. **Alois John:** Heinrich Wenzl Veit (1806—1864). Verlag: Kobrtsch & Gschihay, Eger.

Warm und herzlich geschrieben ist diese kleine Monographie über einen der sympathischesten und treuherzigsten deutschböhmischen Komponisten, die nach einer einleitenden biographischen Skizze Veits Stellung im Reich der Musik und in der Entwicklung des deutschen Liedes kurz und erschöpfend kennzeichnet: „Beethoven" und „Romantik" hiessen seine beiden Ideale; Kammermusik, Lieder und Gesänge, Kirchenmusik, eine Konzert-Ouvertüre, eine Symphonie bilden neben zahlreichen Entwürfen (darunter auch der Plan zu einer Oper „Die Schweden vor Prag") die Summe seines künstlerischen Schaffens. Zwei Anhänge bringen ein 60 opera umfassendes Verzeichnis der Veitschen Kompositionen und zwölf bisher ungedruckte Briefe Veits aus Eger — schöne Beweisstücke für sein echt deutsches Fühlen und Empfinden, seine Bescheidenheit, sein künstlerisches Vermögen, seinen Familiensinn und seine Frömmigkeit. — Das interessante Werkchen ist sehr sorgfältig und genau gearbeitet.

296. **Dr. Arthur Seidl:** Moderne Dirigenten. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

Seidls Broschüre bildet den Sonderabdruck einer eingehenden Studie, die bereits in dem Sammelband „Kunst und Kultur" veröffentlicht worden ist. Ein vortrefflich disponierter, durch Schärfe der Gedanken und durch Kunst im Herausarbeiten und Gestalten gleich ausgezeichneter erster Teil behandelt „Das moderne Dirigenten-Problem" — „hochnotpeinliche theoretische Untersuchungen" nennt ihn selbstironisierend der Verfasser; eine Darstellung voll frischer Lebendigkeit und durchweht vom Geiste des Fortschritts möchten wir ihn nennen. Ein zweiter Abschnitt bringt „Profile und Charaktere": Hermann Levi, Hans Richter, Ernst Schuch, Arthur Nikisch, Richard Strauss, Felix Weingartner, Siegfried Wagner, Gustav Mahler und noch einige andere erfahren hier eine kurz gehaltene, aber sehr scharfe, lehrreiche und sich dem Gedächtnis einprägende Charakteristik.

297. **Julien Tiersot:** Ronsard et la musique de son temps. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Über Tiersot's Arbeit habe ich mich bereits gelegentlich ihres Erscheinens in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft (4. Jahrgang, Heft 1) in der „Revue der Revuen" der „Musik" kurz ausgesprochen. Es erübrigt hier nur, nochmals auf den hohen Wert dieser Studie hinzuweisen, die als bedeutsame Beigabe eine Reihe interessanter Notenbeilagen enthält.

298. **Hedwig H. Materna:** Richard Wagners Frauengestalten. Verlag der Frauen-Rundschau, Berlin und Leipzig.

„Künstlerische" Eindrücke sind es, welche die Verfasserin nach ihrer Bemerkung im Vorwort in den neuen Studien, die das vorliegende Büchlein in sich vereinigt, verwertet hat. Die Auffassung der Sängerin von dem Charakter der darzustellenden Persönlichkeit liegt den Skizzen zugrunde und wir haben also in diesen Skizzen den Ausdruck dieser Auffassung vor uns; sie ist hier, während sie uns sonst durch die Darstellung zum lebendigen Ausdruck gebracht zu werden pflegt, in Worte gekleidet worden. Es wird den Kunstfreund ohne Zweifel reizen, diese Studien zu lesen, als deren beste uns die Charakteristik der Senta erschienen ist; die Verfasserin hat mit dieser Senta-Studie eine ebenso fein durchdachte wie zart durchfühlte Arbeit von überzeugender Kraft und einleuchtender Darlegung geliefert. Dr. Egon von Komorzynski.

Digitized by Google

299. **Wilhelm Stahl: Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik.** Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Dieses neueste Bändchen von Hesses illustrierten Katechismen scheint so recht bestimmt, eine Lücke auszufüllen. Es trägt seinen Stoff in der gedrängtesten Weise, aber ohne der Vollständigkeit Abbruch zu tun, vor. Eine zusammenhängendere Darstellung des rein Historischen wird vielleicht in einer späteren Auflage zu erstreben sein. Einen ausserordentlichen Fleiss bekundet der bibliographische Teil des Büchleins, der allein es schon als ein unentbehrliches Handbuch aller Leute vom Fach erscheinen lässt.

300. **Friedrich Gumpert und Karl Thieme: Posthornschule und Posthorntaschenliederbuch.** Verlag: Karl Merseburger, Leipzig.

Das unscheinbare Büchlein hält viel mehr, als es durch seinen Titel verspricht. Es enthält nicht nur einen eingehenden Lehrgang des Posthornspiels und eine reichhaltige Sammlung aus dem Schatz unserer Volkslieder, sondern auch eine dankenswerte Einführung in die Geschichte des Instruments und eine kurzgefasste allgemeine Musiklehre. Seine nicht nur orientierende, sondern auch vertiefende Tendenz lässt eine recht weite Verbreitung wünschenswert erscheinen. Das Posthorn ist einer der treuesten Träger halbverschollener deutscher Romantik, die mit seiner Pflege vor dem Aussterben geschützt wird. Hermann Teibler.

301. **Carl Julier: Stimmbildung und Gesang-Unterricht.** Verlag: J. Langs Verlagsbuchhandlung, Karlsruhe.

Die kleine Broschüre macht mit ihren gesunden Ansichten und ihrer prägnanten Kürze einen guten Eindruck. Sie zerfällt in zwei Teile. Im ersten behandelt der als Gesanglehrer in Mannheim lebende Verfasser das Gesangstudium überhaupt, während er im zweiten ein Resümee des Schulunterrichts zieht und diesen beleuchtet. Der Verfasser, der seine Schrift einen „Mahn- und Weckruf" genannt hat, will damit durchaus nicht die bereits existierende Unzahl von Gesanglehrbüchern vermehren, sondern vielmehr durch die Klarlegung der Missstände auf gesanglichem Gebiete und durch Weisung naturgemässer Pfade anregend wirken. Auch er geht, wie alle denkenden Stimmerzieher, von der unbedingten Durchführung einer individuellen Tonbildung aus. Bringt er auch keine neuen Gesichtspunkte zur Sprache, so sticht seine klare logische Behandlung des Stoffes wohltuend ab von den vielen Schwätzereien, die man auf diesem Gebiet jahraus, jahrein zu hören bekommt. Über die Zweckmässigkeit seiner Vokalbehandlungs-Vorschläge lässt sich streiten. Eine Regel über die Reihenfolge des Vokalstudiums lässt sich nicht feststellen. Auch hier muss der verständige Lehrer ganz individuell vorgehen. — Im zweiten Teil stellt der Verfasser, der sehr richtig die Wurzel aller Stimmschäden in der Schule erblickt, vier Hauptmomente auf, deren Durchführung in den Volksschulen wohl möglich, aber eine vollständige Reorganisation bedingen. Die vier Punkte sind gut ausgewählt; ihre Reihenfolge kann aber zu Irrtümern Anlass geben. Zuerst hat die Erziehung des Atems zu geschehen, bevor man an die Behandlung der Stimme, sowie der Vokale und Konsonanten geht. Das Doppelwesen des Atmens allein ist der Herd alles fehlerhaften und alles wundervollen in der menschlichen Lautäusserung. Die Erziehung zu einer bewussten natürlichen Tiefatmung würde, wenn bereits in der Schule durchgeführt, von einem unbeschreiblichen Wert für die Menschheit sein. Möge sich — und damit stehe ich mit Herrn Julier vollständig auf einem Standpunkt — der Staat sobald als möglich der Reorganisation des Schulgesangs als einer sittlichen Pflicht erinnern. Adolf Göttmann.

302. **Charles Meerens: La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs.** Verlag: J. B. Katto, Bruxelles, 1902.

Diese französische oder vielmehr belgische kleine Schrift gehört zu solchen, in denen die Musik gewissermassen als ein Teil der Physik aufgefasst wird, ohne eigentliche Be-

Digitized by Google

rücksichtigung der Psychologie, ja selbst mit Vernachlässigung der Physiologie. Hiermit ist nicht nur die Richtung des Verfassers, sondern sind gleichzeitig auch die Fehler seines Buches gegeben. Von diesen abgesehen bietet die Schrift des Interessanten genug, zumal Meerens vielfach seinen eigenen Weg geht und diesen sogar oft in obstinater Weise verfolgt. Er unterscheidet direkte und indirekte Intervalle; jene sind die Konsonanten, diese die Dissonanten. Er beginnt ferner sein Tonsystem mit der Schwingungszahl 1, wobei es ihm gleichgültig ist, dass die Schwingungszahlen unter 16 keine für uns wahrnehmbaren Töne geben. So fängt mit dem tiefsten C des Klavieres für Meerens bereits die sechste Oktave an. Dieser Ton hat $2^6 = 64$ Schwingungen, wie denn sämtliche c in ihren Schwingungszahlen Potenzen von 2 ergeben, von $2^0 = 1$ ab. Unser fünfgestrichenes c, schon zwei Töne jenseits der Klaviaturgrenze liegend, beginnt für ihn die 13. Oktave, hat also $2^{13} = 8192$ Schwingungen. Das Normal a müsste dann auf 432 gestimmt werden, wofür dann auch Meerens mit Leidenschaftlichkeit eintritt, unter Anführung mancher guten Gründe. Die Tonleiter 1 : 9/8 : 5/4 : 4/3 : 3/2 : 5/3 : 15/8 : 2 verwirft er, und will dafür folgende aufgestellt wissen: 1 : 9/8 : 5/4 : 27/20 : 3/2 : 27/16 : 15/8 : 2, während die temperierte Klaviertonleiter lautet: 1 : 1,12 : 1,25 : 1,33 : 1,49 : 1,68 : 1,89 : 2. Seine Ausführungen über dieses Thema sind jedenfalls höchst interessant durch ihre Scharfsinnigkeit, auch für solche, die sich von Meerens nicht überzeugen lassen. Auch über andere Tonprobleme spricht er sich aus, auf welche einzugehen hier indessen kein Raum ist. Zum Schluss bringt er eine Tafel „akustischer Logarithmen", wobei man allerdings keine mathematischen Logarithmen erwarten darf; er stellt vielmehr nur bis auf 8 Dezimalen fest, wie viele Kommata (= 81/80) zwischen den einzelnen Schwingungszahlen von 1 bis 1000 liegen. Ausgerechnet ist diese Tafel von M. Delegenne. Meerens schlägt auch eine veränderte Notenschrift vor: 4 Linien, auf deren unterster stets ein c liegt; statt der Schlüssel zeigt eine Ziffer die Oktave an. Mit diesem Vorschlag dürfte sich Meerens wohl kaum viel Freunde erwerben: die Partituren würden dadurch nicht vereinfacht werden, wie er glaubt, sondern infolge absoluter Gleichförmigkeit viel schwieriger zu lesen sein. Kurt Mey.

MUSIKALIEN

303. **Niels W. Gade:** Ouvertüre „Nachklänge von Ossian" op. 1 für Harmonium, Klavier, Streichquintett und Flöte bearbeitet. Orchesterbibliothek. Hausmusik. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dem unendlichen Reiz, den dieses vielleicht beste Werk Gades auch heute noch ausübt, wird man sich auch in dieser Übertragung nicht entziehen können. Wie ich bereits früher einmal betont habe (Bd. 8, S. 383), fürchte ich, dass sich diese Arrangements als Hausmusik nicht recht einbürgern werden, da der erforderliche Kontrabass im Hause meist fehlen dürfte. Auf jeden Fall müsste durch kleine Noten im Klavier oder Harmonium die Möglichkeit eines Ersatzes der Bassstimme geboten sein, was ja sehr leicht zu bewerkstelligen ist.

304. **Johan Halvorsen:** Andante religioso pour Violon solo avec Orchestre. Partition. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Von edler Melodik, ein dankbares nicht schwieriges Vortragsstück, hübsch instrumentiert.

305. **Hakon Börresen:** Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle. op. 5. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ungemeine Frische und naturwüchsige Kraft, verbunden mit interessanter Rhythmik, zeichnen dieses recht spielbare und wohlklingende Sextett aus, das uns keine Rätsel zu lösen aufgibt. Auch in dem langsamen Satz ermattet unser Interesse nicht.

Digitized by Google

Aber warum musste das zweite Thema des flotten Finale an den Millöckerschen Walzer „O du himmelblauer See" so stark anklingen?

306. **Rudolph Bergh:** Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell (d-moll). op. 10. Nordisk Musikforlag, Kopenhagen.

Verleugnet nirgends die nordische Herkunft, zeigt durchweg gediegene Arbeit und Verständnis für den Quartettstil. Der erste Satz ist vorwiegend herb, fast düster. Das Scherzo, das anfänglich an das des Mendelssohnschen Quartetts op. 44 No. 3 erinnert, ist ein prächtiger, Leben sprühender Satz von grosser Wirkung. Ein Adagio fehlt. Den Schlusssatz bilden 24 in jeder Hinsicht abwechslungsreiche Variationen mit einer famosen Schlussfuge über ein achttaktiges schwermütiges Thema. Die Anforderungen an die Ausführenden sind nicht gross. Dr. Wilhelm Altmann.

307. **August Nölk:** Gnomenreigen. op. 90. — Konzert-Mazurka. op. 86. — Legende (im Volkston). op. 60. — Salon-Album. op. 43. Für Violoncello und Klavier. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Hübsche, ungekünstelte Stücke, von denen namentlich der „Gnomenreigen" als effektvoll, zierlich und nicht allzu schwer, Freunde unter den Virtuosen finden dürfte. Das Salon-Album enthält sechs ansprechende melodiöse Kleinigkeiten von einfacher Form und leichter Behandlung des Celloparts. Hugo Schlemüller.

308. **Niels W. Gade:** Holger Danskes Sange. Für Klavier übertragen von Ludwig Schytte. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Die Originalform dieses Zyklus von zehn kurzen, volkstümlich gehaltenen Klaviersätzen ist mir bisher unbekannt geblieben. Ihr musikalischer Gehalt ist lauer und einförmiger, als man es selbst bei Gade gewöhnt ist, und die Stückchen sind sich untereinander so ähnlich, dass sie nurmehr einen recht vagen und verdriesslichen Endeindruck hinterlassen können. Ich sehe daher den Zweck dieser Transkription nicht recht ein. Hermann Teibler.

309. **Victor Bendix:** Welke Blätter. Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme. op. 28. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Der bekannte dänische Komponist bietet hier einen Liederzyklus von weichem, meist träumerischen Stimmungsgehalt und tief empfundener Melodik. Ein gelegentlich stärkeres Charakterisieren der Gegensätze wäre hinsichtlich der Wirkungsfähigkeit wünschenswert gewesen. Intelligenten Mezzosopranistinnen wird das klangschöne Werk eine dankbare Aufgabe sein. Adolf Göttmann.

310. **Wilhelm Koehler-Wümbach:** Mädchen von Kola, Dichtung aus Ossian übertragen von Herder, für Männerchor und Orchester. op. 32. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Gr. Lichterfelde.

Dirigenten guter Männerchöre seien auf dieses aus der heutigen Massenproduktion sich hoch erhebende Werk aufmerksam gemacht. Eine angenehme, alles Banale und Verbrauchte vermeidende Melodik vereinigt sich hier mit einer vortrefflichen Verarbeitung. Wenn man bei Brahms von einer „Richtung" sprechen darf, so glauben wir dass Koehler-Wümbach, uns bisher gänzlich unbekannt, in dieser Richtung weiter zu schaffen befähigt ist. Fritz Baselt.

311. **August Reuss:** Ratbod der Friese. Ballade von Wilhelm Hertz. Für Bariton mit Orchester oder Pianoforte komponiert. op. 15. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Einer imponierenden äusseren Wirkung ist diese Ballade, namentlich mit Begleitung des Orchesters, bei der überaus starken Instrumentation, sicher. Genauer betrachtet aber entbehrt die pompöse, pathetisch deklamatorische Melodik der rechten inneren Kraft. Übrigens hätte die Ballade entschieden als Chor mit Soli (etwa der Bischof: Bass und Ratbod: Bariton) komponiert werden müssen. Arthur Neisser.

Digitized by Google

312. **Edgar Istel:** Drei Gedichte von J. W. Goethe, für eine Singstimme und Orchester komponiert. op. 15. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„Öffentliche Aufführung nur mit Orchesterbegleitung gestattet," steht am Kopfe der Kompositionen. Da mir nur die Klavierbearbeitungen vorliegen, so ist über die Wirkung mit Orchester kein Urteil zu fällen möglich, weil aus einer Klavierbearbeitung niemals des Komponisten Fähigkeit, für Orchester zu schreiben, ersehen werden kann. Nach diesen Bearbeitungen nun ist aber kaum anzunehmen, dass selbst die idealste Instrumentation diesen drei Stücken Wirkung verleihen könnte. Man bekommt den Eindruck, als würde hier musiziert, eben nur um zu musizieren. Das geht alles so dahin, ohne dass einmal ein Aufschwung oder eine Besonderheit, ja überhaupt Bemerkenswertes hervorträte. Weder Erfindung, noch Form und Technik bieten in diesem Sinne etwas, letztere macht sogar sehr oft den Eindruck einer gewissen Schwerfälligkeit. So sind z. B. die „Steigerungen" alle ziemlich lahm und ebenso ihre Harmonik. Die Vertonung trifft auch nicht immer richtig den Charakter der betreffenden Stelle der Dichtung: so in „Elysium" — das übrigens, da es zu persönlich doch nur auf Goethes Darmstädter Freundinnenkreis gemünzt ist, zur Vertonung eigentlich überhaupt nicht geeignet erscheint — die Stelle „ohne sterblichen Neid", die gerade das Gegenteil von dem bedeutet, was hier die Musik sagt; oder in „Aussöhnung" der rezitativische Anfang. Warum auch in „Elysium" die Betonung: „auf mich blicken"? Zeugt es gewiss von gutem, ernstem Wollen, sich an drei solche Dichtungen — die erste ist „Ganymed" — heranzumachen, so scheint des Komponisten Kraft und Können kaum für solche Aufgaben auszureichen: ganz abgesehen von der nicht alles hergebenden Technik zu wenig Erfindung und keine schöne, grosse, wirksame Linie.

313. **Eugen d'Albert:** „Wie wir die Natur erleben," Stimmungsbild für eine Sopran- oder Tenorstimme und Orchester oder Klavier. op. 24. — Zwei Lieder für Sopran oder Tenor mit Orchester- oder Klavierbegleitung. op. 25. — Mittelalterliche Venushymne für Sopran oder Männerchor, mit Orchester oder Klavier. op. 26. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Als positiv musikalisch Erfindender wird d'Albert immer zu schätzen sein. Die Begleitung zu den vorliegenden Gesängen aber dem Orchester anzuvertrauen, lag meines Empfindens, mit Ausnahme etwa der Venushymne, kein hinreichender Grund vor. Dazu sind sie musikalisch doch nicht bedeutend genug, und zu tonmalerischer Tendenz lag kein Grund vor. Mit Klavierbegleitung — mir liegen nur die Partituren vor — wären die Sachen als freundliche, gefällige, wenn auch nicht hervorstechende Liederchen recht wohl zu vertragen. „Lebensschlitten" weist als einziges einige besondere Charakteristik auf. Die „Mittelalterliche Venushymne" aus Rudolf Lothars Lustspiel „Die Königin von Cypern", ein melodisch wirksames Stück, vereinigt glücklich französische Melodielinie mit antikisierend wirkender Akkordverbindung. (Stimmführung kann man es nicht nennen.) Alles in allem: anständige, gute Musik, aber nichts Besonderes.

314. **Das Streichorchester der Mittelschulen.** Heft IV. Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek.

Als Geschmacks-Erziehungsmittel und zur Übung an allen Orten, wo ohne die Möglichkeit, ein ganzes Orchester aufzutreiben, ernsthaft gute Musik getrieben werden soll, sowie als Lehr- und Lernwerk sind diese Arrangements für Streichquartett mit und ohne Klavier und Harmonium nur aufs freudigste zu begrüssen. Mozart, Händel, Beethoven, Schubert sind in diesem Heft vertreten.

315. **Joh. Ant. Kotzeluch:** Konzert für Oboe, bearbeitet von Otto Schmid-Dresden. Verlag: Louis Oertel, Hannover.

Nur ein Allegro und Adagio, ganz im Stil der Haydn-Mozart-Zeit. Aber rechtfertigt

Digitized by Google

der Wert dieser anempfundenen Musik die Ausgrabung? Wohl kaum. Immerhin gibt es ein brauchbares Übungsstück ab.

316. **Léopold Wallner**: Trois pièces romantiques pour Hautbois et Piano. Elégie pour Cor anglais et Piano. Verlag: Schott Frères, Bruxelles.

Durchschnittsware in einem etwas besseren Salonstil. Als Übungs- und Vortragsstücke im Hause wohl zu verwerten, aber keine Bereicherung der Kammermusik für die betreffenden Instrumente.

317. **Egon Gabler**: Konzert für Waldhorn; Konzert für Klarinette. Ausgabe mit Klavierbegleitung. Verlag: Louis Oertel, Hannover.

Im landläufigen Stile der „Gartenmusik" gehaltene Kompositionen, an die ein künstlerisches Mass hinsichtlich der Technik des Satzes und Baues in keiner Weise gelegt werden kann. Sie sind gut und dankbar für die Soloinstrumente geschrieben, die Erfindung ist jedoch schwach und vielfach sich in Anklängen ergehend. Wenn die Instrumentation „klappt", dann dürften diese Konzerte den sie ausführenden Solisten den Beifall eines gewissen, künstlerisch nicht skrupulösen, Publikums in üblicher Weise eintragen. Aber künstlerisch gute Musik sieht doch wesentlich anders aus.

318. **J. L. Nicodé**: Ein Liebesleben, zehn Poesien für Pianoforte, op. 22. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Den Komponisten des von hohem ernsten künstlerischen Wollen getragenen Sturm- und Sonnenliedes „Gloria" als glatten Salonmenschen wiederzufinden, wirkt aufs höchste befremdend. Sind die zehn „Poesien" auch gut und geschickt gemacht — wie ja bei einem solchen Könner selbstverständlich ist — so können Titel und Tendenz des Ganzen nicht gerade dafür einnehmen. Meines Erachtens dürfte solche Musik für höhere Töchter oder spiessbürgerliche „Salons" gerade in einer Volksausgabe keinen Platz finden. Es tut so not, den seichten und platten Geschmack saftloser, sentimentalisierender, philisterhafter Kreise durch wahrhaft echte Kunst zu heben; leicht spielbare gute, nicht „schwer- oder unverständliche" Musik gibt es die Fülle; sie zu schreiben, ist soviel verdienstlicher, wenn auch nicht so bequem, dass man vom Standpunkt des mit seiner Kunst ernstes, wahrhaft gutes und schönes Wollenden aus diese von dem Tondichter in eben jener Gloria-Symphonie ja selbst perhorreszierte Art von Komponiererei nur schädlich finden und ablehnen muss. Die Stücke sind ungleichwertig; einige, so No. 3, 6, 8 und 9 stehen ja auf einem etwas höheren Niveau, als durchschnittliche Salonmusik und sind für sich wohl annehmbar; aber, im ganzen genommen, bleibt dieser „Roman d'amour" doch eine „platitude dégoûtante", um ein hier passendes Wort Friedrichs des Grossen anzuwenden.

319. **Paul Juon**: Neue Tanzrhythmen. Fünf Stücke für Klavier zu vier Händen, op. 24. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin.

In ihrer Art gute Klavierstücke mit manchem charakteristischen Zuge slawischen Gepräges. Das „Neue" liegt nicht so sehr im „Rhythmus", als in den heterogensten in einem fort miteinander wechselnden Taktarten, einer allerdings nicht immer von ihrer Notwendigkeit überzeugenden Spielerei, die einmal sogar zum 5/1-Takt ausartet, einem Gebilde, das völlig unklar und verwirrend wirkt und ohne jede Not die nicht ohne Grund in unser Notierungssystem eingeführte Abteilung in Takte von mässiger Länge ignoriert. Ich bin überzeugt, dass kein Mensch diese Stelle spielen wird, ohne sie sich durch Taktabstriche geringeren Wertes übersichtlich zu machen.

320. **Joachim Raff**: Album für Pianoforte. No. 40 aus „Unsere Meister". Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Relativ, historisch betrachtet, ist es gerechtfertigt, in diese Volksausgabe auserlesener Werke Joachim Raff mit aufzunehmen. Denn er gehört immerhin zu den

Digitized by Google

„Meistern", wenn auch nicht zu den ersten. Aber absolut wertvoll sind nicht alle hier „auserlesenen" Nummern; namentlich unter den reinen Klavierstücken findet sich sehr Konventionelles, heute kaum noch Beachtenswertes. Ich habe bei der Betrachtung solcher Musik immer die Empfindung gehabt, dass das Mass von Technik, das dazu gehört, sie tadellos zu bewältigen, in keinem Verhältnis zu dem Wert des Objektes steht, wenn man das jeweilige Stück nicht lediglich als „Etüde" ansieht, wie denn auch manches von diesen Raffschen Stücken in Etüdenform geschrieben ist. Daher auch die sich so oft bald einstellende Unlust aller derjenigen Klavierlernenden, die keine wertvollere Musik vorgelegt bekommen. Was hat die „Salonmusik" nicht alles auf dem Gewissen! Um Raff kennen zu lernen — diesen Zweck hat doch wohl die Volksausgabe — müsste der Käufer mindestens auch etwas aus seinen Symphonieen in dem Buche finden. Dafür hätte ruhig etwa eines der Stücke aus dem Oratorium „Weltende — Gericht — Neue Welt" fortfallen können.

321. **Christian Sinding**: Album I und II, zehn und zwölf ausgewählte Lieder. Verlag: Brødrene Hals A/S, Christiania. — Nehmt, Frouwe, diesen Kranz und andere Gedichte. op. 57. — Roland zu Bremen und andere Gedichte. op. 64. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Hauptsache ist dem Komponisten: Melodie. Hier besitzt er viele schöne Erfindung; manchmal freilich ist sie, wie fast durchweg die Begleitung, recht konventionell. Unter den zweiundzwanzig ausgewählten Liedern findet sich manches Ansprechende, wenn auch nicht alles deutschem Geschmack liegen wird. Die Lieder auf Bierbaumsche und Rückertsche Gedichte sind weniger gelungen, sie machen den Eindruck der „Vielschreiberei". Die Druckart des Textes — jeder Versanfang im hier doch fortlaufenden Texte gross — wirkt störend. Bezüglich des Wertes der Texte scheint der Komponist nicht allzu wählerisch zu sein. Verdienen diese Bierbaumschen Gedichte wirklich alle vertont zu werden? Doch sind auch die ins Deutsche übersetzten Gedichte der beiden Albums nicht gerade durchweg hervorragend. Alle diese Lieder in ihrer Gesamtheit erwecken den Eindruck: eine sichere Herrschaft der Mittel in freilich nicht weit gesteckten Grenzen; eine liebenswürdige, aber etwas einförmige Begabung; keine strenge Selbstkritik. Trotzdem werden einzelne Nummern, namentlich aus den ausgewählten Liedern, weil in ihrer Art gelungen und schön, wohl mit Recht ihr Publikum finden.

322. **Ludwig Hess**: Drei Lieder, op. 11. — Zehn Gesänge und Lieder. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

So trefflich der stimmbegabte Sänger als solcher ist, so lässt sich leider angesichts dieser dreizehn Lieder und Gesänge von dem Schaffenden nicht ein gleiches sagen. Die Erfindung ist äusserst matt. Herbheiten in harmonischer und formaler Hinsicht sehen beinahe wie noch vorhandene Unbeholfenheiten aus. Der Klaviersatz ist auch nicht immer allzu geschickt und dem Wesen des Instrumentes entsprechend. Manches, so die zweite Hälfte von „Morgensonne" (in der Begleitung) oder der Refrain in „Klein Annemarei", ist fast an Plattheit angrenzend. Das verhältnismässig Beste und Gelungenste scheinen mir „Aufblick" (Eichendorff), „Im Trabe" (Liliencron), sowie die Anakreontischen Lieder „Alles trinkt" und „Der muntre Alte" zu sein. Die anderen Nummern kranken zu sehr an den angeführten Mängeln, und ich glaube kaum, dass sich ausser für diese vier Vertonungen auch für die anderen Lieder wahre und innerlich davon befriedigte Freunde finden werden.

323. **Wilhelm Mauke**: Drei Lieder im Volkston für eine Singstimme und Klavier. op. 37. — Drei Gedichte von Michael Georg Conrad für eine Singstimme und Klavier. op. 39. Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

Manches Gesuchte, Schwerflüssige; hin und wieder eine sonderbare Orthographie.

Digitized by Google

Von den Liedern „im Volkston“ sind No. 1 und 3 besser gelungen, als das mittlere, „Heimkehr“, das diesen Ton stellenweise doch nicht richtig trifft. Auch von den „drei Gedichten“ ist das mittelste, „Geisterstimme“, das schwächste. Die ganze Signatur dieses Gesanges ist nicht durchaus vornehm. „Walzer“ und „Kampflied“ sind am weitaus besten geraten.

324. **Hermann Zilcher**: Fünf Lieder für eine mittlere Stimme mit Pianofortebegleitung. op. 10. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine liebenswürdige Begabung und ein gewisses sicheres Handhaben der Formen spricht aus diesen Liedern. No. 4 und 5 sind ansprechend, wenn auch harmlosen Charakters. 2 und 3 erscheinen mir weniger gelungen. Wer ein in jeder Hinsicht so schönes und vornehmes Lied (auch harmonisch) schreiben kann, wie No. 1, „Nachtnebel“ (J. Hart), der kritisiere sich selbst in jeder Einzelheit scharf! Zilchers Begabung scheint mehr auf dem Gebiete des Sinnenden, Ernsten zu liegen. Das Heitere ist bei ihm ohne besondere Physiognomie.

325. **Oscar Noë**: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Diese Lieder verraten einen vornehmen Geschmack und vereinigen mit schönem Talent das Bestreben, harmonisch Besonderes zu bieten. Am schönsten dünkt mich „Sonntags“ (Bierbaum). In „Die einsame Wolke“ schiene mir bei „nach — zu — winken“ das Es schon im ersten Akkord der rechten Hand am Platze; die Stelle wirkt sonst etwas leer. Orthographisch ist einiges ungenau; die Vorzeichnung in E-dur ungewöhnlich gestellt. Von diesen Nebensachen abgesehen, die freilich kein völliges Beherrschen alles Nötigen bis ins einzelne verraten, haben wir in diesen 5 Liedern gute, nicht alltägliche Musik.

326. **Max Reger**: „Schlichte Weisen“. op. 76. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Sieben mit reifem Können gearbeitete Liedchen. Um so befremdender die Betonung von „lieb — haben“ in No. 7:  —. Die Gleichförmigkeit in der Rhythmisierung im ersten Vers zu umgehen, wäre hier geradezu geboten gewesen; denn solche Gewalt verträgt unsere Sprache nicht. Im übrigen verleugnet sich nicht der Meister des Satzes.

327. **A. H. Amory**: Angelus. Ballade für eine tiefere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 48. Verlag: Gebr. Wagenaar, Arnheim.

Es lohnt sich nicht, auf dieses dilettantische Machwerk näher einzugehen.

Alfred Schattmann.

328. **J. C. Kessler**: „Ausgewählte Klavier-Etüden“. Heft 1—3. — „25 Präludien“ op. 94. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin.

Wenn Heinrich Germer etwas in die Hand nimmt, so hat es, soweit es auf die Praxis und das didaktische Moment Bezug hat, immer einen bedeutenden Wert. Man kann daher auch diese Ausgabe der altbekannten und längst von der Praxis gewürdigten Kesslerschen Etüden und Präludien nur empfehlen. Hinsichtlich der Textbehandlung, die an zahlreichen Stellen vom Original abweicht, ist die geschmeidige und elegante pianistische Lösung zu loben. Auch sonst merkt man die ordnende und sichtende Hand Germers sowie seine feine musikalische Übersichtlichkeit. Angesichts dieser vorzüglichen Revision tut man daher gut, dies bedeutende Bildungsmaterial voll reicher Erfindung und origineller Formen nicht mehr so ausser acht zu lassen, wie es leider bislang geschehen. So lange uns der Klassiker fehlt, der die Kluft zwischen Clementi und Chopin ausfüllt, hat Kessler als einer der Besten stets noch seine Bedeutung.

Rud. M. Breithaupt.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1904, Fasc. 2. — John Grand-Carteret behandelt im zweiten Abschnitt seiner Abhandlung „Les titres illustrés et l'image au service de la musique", die insbesondere durch die zahlreichen Nachbildungen alter Titelblätter von Musikalien grossen Wert erhält, die Geschichte der musikalischen Illustration von 1830 bis gegen 1855 hin, knapp und lesenswert. — In dem Aufsatz „Il primo amore di Pietro Metastasio" gibt Enrico Celani auf Grund unbekannter Aktenstücke wertvolle Aufschlüsse über die wichtigsten Perioden in Metastasio's Leben. Von A. Gastoué enthält das Heft den Beginn einer ausführlichen Arbeit über „La musique à Avignon et dans le comtat du XVII. au XVIII. siècle". J. Valetta beschäftigt sich in der Fortsetzung seiner Abhandlung „I musicisti compositori francesi all' accademia di Francia a Roma" u. a. mit Herold, Panseron, Roll, Benoist, Batton, Massin, Halévy, Leborne, Rifaut, Guérin, Ermel, Boilly, Barbereau, Guillon, Guiraud, Vernet, Ross-Dupréaux, Monfort, Berlioz, Prévost, Thomas, Thys, Elwart, Boulanger, Boisselot, Besozzi, Bousquet und Gounod. Noch sind hervorzuheben die Aufsätze: „De l'origine des modes majeur et mineur" von O. Chilesotti, „L'arte musicale in Italia" von A. Engelfred, „Cronaca Romana" von G. Tebaldini und „Le donne curiose" von Wilhelm Mauke.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 16. — „Anton Dvořák †" von Rudolf Frhr. Procházka: ... „Nicht populär im eigentlichen Sinne des Wortes, wie seinerzeit Smetana, dürfte er sich doch im Glanze der Bewunderung und Anerkennung seines Volkes sonnen, noch grössere Befriedigung aber in dem Bewusstsein finden, dass die Fäden der musikalischen Welt auch durch seine schaffende Hand gingen. Seiner Verstandesbildung waren gewiss Grenzen gesetzt. Aber ein warmes Herz lebt in seinen Tönen, die er rief, und darum werden sie nicht verklingen." B. Röttgers vollendet seinen Artikel „Der Entwicklungsgang von Johannes Brahms." Ausserdem schreibt J. Hennings über „Buxtehudes Instrumentalwerke", stellt Otto Keller die „Gedenktage im Mai 1904" zusammen, setzt M. Koch seine „Tonsatzlehre" fort, berichtet Anton Stehle über Kistlers Oper „Der Vogt von Mühlstein" (... „Im ‚Vogt von Mühlstein' hat Cyrill Kistler der deutschen Bühne eine echte und rechte Volksoper geschenkt, die seinem Hang zum Gemütvollen, Volkstümlichen entstammt" ...), und widmet A. Friedmann dem verstorbenen „Johann Nepomuk Beck" ein Gedenkblatt.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG (Köln) 1904, No. 14. — Das Heft bringt an leitender Stelle einen Bericht über „Das 81. Niederrheinische Musikfest" und enthält ferner einen Artikel über den Kölner Komponisten „Franz Kessel", einen Aufsatz „Programm-Musik in alter Zeit" von Wilhelm Tappert (der von uns schon bei seinem ersten Erscheinen besprochen worden ist), eine Abhandlung „Klavier der Zukunft" von Franz Dubitzky, eine Studie über „Die Tiere auf der Bühne in Richard Wagners Werken" von Erich Kloss und einen lang ausgesponnenen Artikel „Emanuel Schikaneder und W. A. Mozart" von Ad. Kohut, der, was Schikaneder anbelangt, aller neuen Forschung zum Trotz

Digitized by Google

durchwegs das Alte, längst von Grund aus Widerlegte wiederum zusammenstellt. Der letztgenannte Artikel ist auch im Wiener „Fremdenblatt" erschienen.

DIE ZEIT (Wien) 1904, No. 499. — Die Nummer enthält einen Artikel „Aus der jüngsten Musik-Literatur" von Wilhelm Altmann. — No. 501. „Anton Dvořák" von Richard Batka. Diese sehr gehaltvolle Charakteristik bezeichnet Dvořáks Kunst als die „Musik des Unwillkürlichen und Unbewussten", ihn selbst als den „Typus des böhmischen Musikanten" in seiner Steigerung in das Gebiet der grossen Kunst. Batka rühmt Dvořáks „Echtheit und Volkstümlichkeit der Empfindung, schöpferischen Reichtum der Phantasie, seltene musikalische Intuition und Erfindsamkeit"; er nennt ihn einen „Künstler von Gottes Gnaden", den „letzten ganz naiv schaffenden Komponisten unserer Zeit" und sagt zum Schluss: „Die Deutschen erkennen und schätzen in Dvořáks Werken über alle nationalen Gegensätze hinweg den sympathischsten Ausdruck des Fühlens der tschechischen Volksseele". — No. 502. Eine inhaltreiche Studie von Max Morold über „Das italienische Musikdrama" erschöpft sich über die Begriffe des Wesens und des Stils, zeigt, wie das Musikdrama seinerzeit in Italien seine Entstehung fand, berücksichtigt in feiner Weise den Gegensatz zwischen Deutschtum und italienischem Wesen und betont, wie leicht die Neuerungen Wagners von den italienischen Komponisten aufgenommen wurden (was die spätere Entwicklung Verdi's am deutlichsten zeigt). „Die Geschichte der deutschen Oper ist die Geschichte des italienischen Musikdramas" — in diesem Satz fasst Morold den Grundgedanken seiner Arbeit zusammen und er stellt fest, dass das, was Hugo Wolf vergeblich mit seinem „Corregidor" erstrebte: die Schaffung einer durch Wagner vorbereiteten modernen komischen Oper — gerade durch Verdi's „Falstaff" erreicht worden sei. — No. 503. In seinem Artikel „Der Fall Dvořák" knüpft F. V. Krejči an das Wesen des Verstorbenen interessante allgemeinere Betrachtungen an. Er betont, dass das Naive bei Dvořák ausschlaggebend war, und stellt die Frage auf, was wichtiger sei: der Wille oder das Sein? Bei Dvořák ist die Musik „ein Element wie das Meer, wie eine Lawine, eine Feuersbrunst, sie entspringt noch tieferen und geheimnisvolleren Quellen, als es die Persönlichkeit des Künstlers ist, und nötigt uns, die Musik von ihrem Schöpfer zu abstrahieren". Seine Musik ist ein Instinkt, beruht in der Rasse, der Rhythmus ist bei ihr die Hauptsache. Und so feiert der Verfasser Dvořák als einen, der sich gibt, wie er ist; dem das Genie nicht eine dämonische Last gewesen ist, sondern eine glückliche Himmelsgabe, und er sagt von ihm begeistert: „Er verdient so bewundert zu werden, wie man alles in der Natur bewundert, was nur durch die Schönheit seiner blossen Existenz wirkt — wie man die Bäume, Vögel und Blüten bewundert, welche rauschen, singen und duften, nur darum, weil sie sind, weil es selbstverständlich ist, weil sie nicht anders können!" — No. 506 enthält eine schöne Studie „Brahms' Jugendliebe" von Wilhelm Altmann.

LA RÉVUE DE PARIS 1904, No. 12. — „Gluck — une révolution dramatique" — so betitelt Romain Holland eine umfangreiche Abhandlung über Glucks Wesen, Schaffen und Reformen; dabei betont er insbesondere, dass Glucks Kunst durchaus menschlich ist; im Gegensatz zu Rameau's mythologischen Dramen bleibt er auf der Erde, seine Helden sind Menschen; „leurs joies et leurs douleurs lui suffisent. Il a chanté les passions les plus pures: l'amour conjugal dans ‚Orphée' et ‚Alceste', l'amour paternel et l'amour filial dans ‚Iphigénie en Aulide', l'amour fraternel et l'amitié dans ‚Iphigénie en Tauride', le sacrifice, l'amour désintéressé,

Digitized by Google

le don de soi-même à ceux qu'on aime. Et il l'a fait avec une sincérité et une simplicité de coeur admirables" . . . Darum schliesst auch Holland seine Studie mit dem Hinweis darauf, dass Gluck — ähnlich wie Beethoven — gewesen sei: „bien plus qu'un grand musicien: un grand homme au coeur pur!"

NORTH AMERICAN REVIEW (New York) 1904, No. 5. — Bringt einen interessanten zusammenstellenden Artikel über „London as a music centre" von Clarence Lucas, mit Noten von David Bispham.

— No. 6. — Lehrreich und verständnisvoll ist die Studie, die Lawrence Gilman unter dem Titel „The music of Edward Mac-Dowell" dem Schaffen dieses zeitgenössischen amerikanischen Musikers (gegenwärtig Professor der Musik an der Columbia-Universität) gewidmet hat. Gilman nennt ihn einen „master of imaginative expression", einen „penetrative psychologist" und einen „exquisite poet"; er sieht in ihm einen modernen Romantiker, dem insbesondere keltisches Fühlen eigen und dessen Natursinn hauptsächlich anzuerkennen ist. Dabei gibt er einen Überblick über M. Dowells Werke, von denen hier die Sonaten „Keltic", „Eroica" und „Tragica", ferner die „Fireside tales", die „Woodland sketches", die „Sea pieces" und die „New England Idyls", sowie die symphonischen Dichtungen „Hamlet and Ophelia", „Lancelot and Elaine", „The Saracens" und „Lovely Alda" erwähnt sein mögen.

RÉVUE DES DEUX MONDES (Paris) 1904, No. 4. — Der Aufsatz „Les époques de la musique. — La renaissance française" von Camille Bellaigue knüpft eine vor kurzem vollendete Veröffentlichung von Henry Expert an: „Les maîtres musiciens de la renaissance française" (Paris, 1894—1904). Es wird zunächst festgestellt, dass das 16. Jahrhundert in Frankreich für die Musik ein viel grösseres Interesse und Verständnis besass als die darauffolgenden Jahrhunderte. Poesie und Musik waren damals eng verschwistert. Dichter und Musiker wie Baïf und Costeley ergänzten und verstanden einander; die „Akademie" der letzten Valois war ein dreifaches Institut der Literatur, Philosophie und Musik, das sich die Wiederbelebung der Antike zur Aufgabe gemacht hatte. Die grossen pittoresken und dekorativen Kantaten von Jannequin: „Les oiseaux", „La Guerre ou la Bataille de Marignano" und „La chasse" sind frisch und lebensvoll, repräsentieren aber mehr Malerei als Empfindung. Ebenso hat das 16. Jahrhundert die ländliche Musik gern gepflegt: Beweis hiefür „l'alouette" von Jannequin, zart, graziös, geistvoll. Der fast ganz vergessene Claude Lejeune ist ein grosser Meister, der in seinem „Dodecacorde" religiöse Musik und Gesänge, in denen sich Frühling und Liebe vermischen, veröffentlicht hat. — Viele Frische und Kraft, Liebe und Religion ist in der französischen Musik des 16. Jahrhunderts enthalten.

DIE GRENZBOTEN (Leipzig) 1904, Nr. 14 und 15. — Otto Tschirch unternimmt es, in einer ausführlichen Darstellung Lebensgang und künstlerische Entwicklung Reichardts („Johann Friedrich Reichardt") zu verfolgen, den er für einen mit Unrecht Vergessenen erklärt, da er einen „idealen, vorwärts strebenden und auf das Nationale gerichteten Kunstsinn" besass, sich vielseitig auf den Gebieten der Kunst, Literatur und Politik betätigte und unserem Volk eine bessere Zukunft vorzubereiten geholfen hat. Anschaulich entrollt er das Lebensbild Reichardts bis zum Höhepunkt seiner Tätigkeit und seines Ruhms, als nach Friedrichs des Grossen Tode der musikliebende Friedrich Wilhelm II. den preussischen Thron bestieg und die Blütezeit der Oper begann. Die grosse Oper „Brennus", 1789 mit grossem Beifall aufgeführt, bedeutet den Höhepunkt in Reichardts Opernkomposition, ein grosser Schritt über den Stil Hasses und Grauns hinaus, wenn auch trotz der

Digitized by Google

Nachahmung Glucks hinter dessen antiker Einfachheit und Grösse weit zurückbleibend. Zugleich schuf Reichardt Musiken für das Deutsche Nationaltheater, darunter die groteske Macbeth-Musik, die wunderbaren Singspiele Goethes und die einfach ergreifenden Kompositionen Goethescher Lieder. 1790 ist der Höhepunkt in Reichardts Erfolgen und in seinem Schaffen erstiegen. Es folgen Stürme: Anfeindungen und Missgunst erstehen ihm, die französische Revolution reisst ihn in ihren Strudel. Doch gelang es ihm, die musikalische Führerschaft in Berlin wiederzugewinnen und auch den Verkehr mit Goethe wieder anzuknüpfen. Interessant ist, was Tschirch über Reichardts Teilnahme an dem von Napoleon so gehassten Buch „Napoleon Bonaparte und das französische Volk unter ihm", sagt, das im Jahre 1804 erschienen ist. 1805 und später bewies er sich als edler, warmherziger preussischer Patriot, musste nach der Jenaer Schlacht vor Napoleon fliehen und widmete der Königin Luise begeisterte, treue Verehrung. Von schwerem Siechtum geplagt, das den früher so Geselligen zur Einsamkeit verdammt hatte, verfolgte er begeistert Vorbereitung und Verlauf des Freiheitskrieges; Entwürfe zu einer Siegeskantate beschäftigten ihn bis zu seinem Tode. Als ein „freisinniger Herold vaterländischen Sinnes" soll er vom deutschen Volke nicht vergessen werden!

DIE NEUE RUNDSCHAU (Berlin) 1904, No. 6. — „Ein Brief von Otto Nicolai", der hier veröffentlicht wird, ist „Rom, den 3. März 1834" datiert und an Nicolais Vater gerichtet. Nicolai war nämlich als Organist an die preussische Gesandtschaftskapelle in Rom berufen worden und trat nun zu Bunsen und seinen religiös-musikalischen Bestrebungen in nächste Beziehung. In dem Briefe sind neben Reiseerlebnissen und Karnevalsscherzen eine Charakteristik des Bunsenschen Hauses und Bemerkungen über die italienische Opern- und Kirchenmusik enthalten. Ganz prächtig beschreibt Nicolai die Reise von Innsbruck über den Brenner. In Verona sah er die „Anna Bolena" von Donizetti und schreibt davon: „Empörend, niederträchtig finde ich die Art, wie das italienische Publikum seine Opern anhört! Sie unterhalten sich dabei . . . man hört nur dann und wann en passant ein bischen Musik an. Nun kann ich begreifen, warum der Rossini es über sich gewinnen kann, diesen Säuen etwas anderes als nur Perlen vorzuwerfen." Sehr launig erzählt Nicolai von dem den Takt laut stampfenden Kapellmeister, dem offen mit der Mütze auf dem Kopf dasitzenden Souffleur usw., und schliesst hieran Bemerkungen über die Kirchenmusik: man spielt lustiges Zeug, übt dabei das „battere la musica" wie mit einer Fliegenklatschmaschine . . . „und jeder Schlag des Dirigenten ist für den Zuhörer, der an vernünftige Art und Weise gewöhnt ist, ein Dolchstich!" . . . — „Die Musik steht demnach in Deutschland auf einer viel höheren Stufe und es wäre gut, dass die Italiener zu uns reisten, um zu studieren . . . In Italien ist nur der alte Gott und die alten Erzeugnisse gut! Welches Land! welche Gegend! welche Luft! welche Welt der interessantesten Ruinen! welche schöne alte Musik! welche schönen alten Gemälde! welche schönen alten Gebäude! Welche neue niederträchtige Generation! Betrug und Mord an allen Ecken und Kanten!" Von Perotti, dem Kapellmeister der Markuskirche in Venedig, schwärmt Nicolai, er erzählt von dem Liceo filarmonico in Bologna, beschreibt Oper und Ball in Florenz und verweilt besonders ausführlich (natürlich!) bei den römischen Verhältnissen. Von der sixtinischen Kapelle, der Peterskirche, den Werken Palestrina's ist er entzückt; die Karnevalsfreuden hat er flott mitgemacht. Der Brief, der nicht weniger als 13½ Druckseiten einnimmt, ist ein rührender Beweis für die grosse Liebe, die Nicolais Vater von seite seines Sohnes genoss.

Digitized by Google

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE (Leipzig) 1904, Band 48. — Wir gehen gewiss nicht fehl, wenn wir annehmen, dass auch die in den fortlaufend erscheinenden Nachträgen zu diesem biographischen Monumentalwerk enthaltenen Musikerbiographieen in unserer „Revue" Erwähnung finden sollen. Der eben zum Abschluss gelangte 48. Band enthält nicht weniger als zwölf für die Musikgeschichte in Betracht zu ziehende Artikel. Egon von Komorzynski behandelt den als Opernkomponisten („Ilka", „Wanda", „Judith" u. a.) und Flötenvirtuosen bedeutenden österreichischen Musiker Franz Doppler (1821—1883), Robert Eitner den preussischen Komponisten und Dirigenten Heinrich Dorn (1804—1892). Dem 1732 in Sondershausen verstorbenen berühmten Orgelspieler und Musiktheoretiker Johann Valentin Eckelt widmet Eduard Jacobs einen kleinen Artikel. Robert Eitner liefert eine knappe Biographie des Berliner Kapellmeisters Karl Eckert, von dessen kompositorischen Leistungen alles in Vergessenheit geraten ist bis auf ein einziges kleines Lied: „Was das Kind versprach, hat der Mann nicht gehalten!" Ebenfalls von Eitner ist der Artikel über den talentvollen Musikschriftsteller und Komponisten Louis Ehlert (1825—1884), dessen Bedeutung freilich in seinen literarischen Werken liegt: „Briefe über Musik an eine Freundin", „Römische Tage", „Aus der Tonwelt". Er versäumte keine Gelegenheit, dem Publikum das Verständnis für die Werke von Schumann, Volkmann und Brahms, die er begeistert verehrte, zu vermitteln, zeigte sich dagegen ganz unempfänglich für die Richard Wagnersche Musik, über die er nur spotten konnte. Der seinerzeit hochberühmten Tänzerin Fanny Elssler (1812—1884) folgt H. A. Lier auf ihren Wanderzügen von Wien nach Neapel, Berlin, Paris, Nordamerika und Russland wieder nach Wien zurück. Max Friedlaender zieht die Summe des Lebens und Wirkens Ludwig Erks, des berühmten Liedforschers. Dem wahrhaftigen, gründlichen, kraftvollen schwäbischen Musiker Immanuel Faisst, der für die evangelische Kirchenmusik so viel getan hat und die ersten Stuttgarter Musikfeste leitete (1823—1894) gilt ein Aufsatz Hermann Fischers. H. A. Lier schreibt sodann über die 1872 in Colberg verstorbene Sängerin Auguste von Fassmann, die, ausgezeichnet durch einen überaus klangvollen und umfangreichen Sopran und eine edle, innige Ausdrucksweise und Darstellung, namentlich in Gluckschen Rollen einst hochgefeiert war und in der Armida ihre glänzendste Rolle hatte. Von Friedrich von Flotow sagt Robert Eitner u. a.: „Bei der leichten, melodiösen Erfindungsgabe, die Flotow zu Gebote stand, die allerdings sehr oft jeglicher edlen Empfindung entbehrte, und nur zu sehr dem französischen oberflächlichen Geschmack huldigte, war es ihm ein leichtes, die Opern wie aus dem Ärmel zu schütten." Ein bewegtes Künstlerleben ist das des Bassisten Karl Johann Formes gewesen (1815—1889), das H. A. Lier vor uns aufrollt. — Endlich weiht Rudolf v. Procházka dem Tondichter Robert Franz eine zehn Druckseiten umfassende Biographie, in der er in mitunter sehr schwungvoller Form Eigenart und künstlerischen Wert des Komponisten ins rechte Licht stellt und ihn glücklich von verwandten Naturen, namentlich von Schumann, unterscheidet. Er erkennt in Franz einen „Ausgestalter und Vollender jener Bahnen, die seine Vorgänger gewandelt", und „einen Meister, der unbeschadet der eigenen Originalität, unter den Segnungen der Grossmeister Bach und Händel, auf dem Mutterboden des Volksliedes ein Kunstlied geschaffen hat, welches die Lieblichkeit und den dramatischen Schwung eines Schubert, die Klarheit des musikalischen Baues eines Mendelssohn und die echt deutsche Gemütstiefe eines Schumann in glücklichster Weise verbindet."

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Alfred Bruneau: „Das Königliche Kind", Text nach Zola, wird als erste Novität der „Opéra comique" in Paris herauskommen.

Robert Erben: „Der Bettler" oder „Nummer 15" betitelt sich eine Oper, deren Libretto von Hermann Erler stammt.

James Rothstein: „Ariadne auf Naxos", eine lyrisch-parodistische Operette in zwei Akten und einem Prolog (Verse von Rudolf Presber, Dialog von Josef Wiener-Braunsberg) gelangt im Laufe des kommenden Winters am National-Theater in Berlin zur Aufführung.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Elberfeld: Direktor Gregor stellt für kommenden Winter folgende Neuheiten in Aussicht: „Sängerweihe", Chordrama in zwei Akten von Christ. von Ehrenfels, Musik von Otto Taubmann. (Uraufführung); „Ratcliff", Oper in drei Akten, Dichtung und Musik von Emilio Pizzi. (Deutsche Erstaufführung); „Die schwarze Nina", Oper in drei Akten von Emil Kaiser. (Uraufführung); „Fausts Verdammung", Dramat. Legende in fünf Akten von Hector Berlioz; „Haschisch", Oper in einem Akt von Chelius; „Lenzlüge", Drama in einem Akt von Heinrich v. Korff und E. Brasso, Musik von Josef V. v. Wöss. (Uraufführung); „Zwiderwurz'n" Oper in drei Akten von Ernst Korten. (Uraufführung); „Die Statue" (la statue), Oper in drei Akten von E. Reger. (Deutsche Erstaufführung.)

Petersburg: Dem Vernehmen nach sollen im nächsten Winter deutsche Wagner-Aufführungen stattfinden. Als Leiter wird der Direktor des Breslauer Stadt-Theaters, Dr. Löwe, genannt.

KONZERTE

Darmstadt: Der Musikverein gedenkt in der Wintersaison aufzuführen: Max Bruch (Lied von der Glocke); Beethoven (Missa solemnis); Mendelssohn (Walpurgisnacht); Wilhelm Berger (Totentanz); Willem de Haan (Das Lied vom Werden und Vergehen); Brahms (Ein deutsches Requiem); Bach Cantate („Liebster Gott, wann werd' ich sterben").

Essen: Beim Städtischen Musikfest zur Einweihung des neuen Stadtgartensaales am 1. und 2. Oktober wird unter Leitung des Königl. Musikdirektors G. H. Witte zur Aufführung gelangen: Bach (Phantasie und Fuge für Orgel, Kantate „Freue dich, erlöste Schar"); Brahms (Variationen über den Choral „St. Antoni", Rhapsodie für Altsolo und Männerchor, Soloquartette „Abends" und „An die Heimat"); Beethoven (Klavier-Konzert, Die neunte Symphonie); Liszt (Phantasie für Orgel); Berlioz (Te deum für Soli, Chor, Orchester und Orgel); R. Strauss (unter Leitung des Komponisten: Sinfonia domestica, Lieder, Taillefer, Ballade für Soli, Chor und Orchester.) Solisten: Pauline Strauss de Ahna, Hermine Bosetti, Edyth Walker, Hans Giessen, Dr. Felix von Kraus, Ferrucio Busoni, C. W. Franke. Orchester:

Digitized by Google

Das städtische Orchester, verstärkt durch Mitglieder der Meininger und Bückeburger Hofkapelle und Musiker aus Köln und anderen Nachbarstädten. Festchor: Die aktiven Mitglieder des Essener Musikvereins und des Borbecker Musikvereins (Dirigent: C. Fölmer) sowie viele andere Damen und Herren aus Essen und Umgebung; ferner Schüler des hiesigen Königl. Gymnasiums (Leitung: L. Riemann); zusammen 400 Personen.

Leipzig: Die Direktion der Neuen Abonnementskonzerte hat für den kommenden Winter folgende Solisten gewonnen: Bernhard Stavenhagen, Edouard Risler, Sofie Menter, Fritz Kreisler, Jaroslaw Kocian, Pablo de Sarasate, Elsie Playfair, Irma Saenger-Sethe, Ludwig Wüllner, Rudolf Gmür, Ernestine Schumann-Heink, Ottilie Metzger-Froitzheim.

TAGESCHRONIK

Von besonderer Bedeutung scheinen in diesem Jahre die Wagner-Festspiele für eines der schönsten Vermächtnisse des Meisters, die „Richard Wagner-Stipendienstiftung", zu werden. Es soll nämlich auf Beschluss des Komitees dieser Stiftung danach getrachtet werden, die Stiftung bis zum 100. Geburtstage Richard Wagners (22. Mai 1913) von 105000 Mk. auf mindestens 1 Million zu bringen. Zu diesem Zwecke wurde ein Aufruf an die Besucher der diesjährigen Festspiele verfasst, die das erstemal um ihre Mithilfe angegangen werden sollen.

Der Würzburger Universitätsprofessor Prym schenkte aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Königl. Musikschule in Würzburg für unbemittelte Schüler 10 000 Mk.

Vom 9. bis 11. Juli fand in Ravensburg das Schwäbische Sängerbundesfest statt.

In dem Wettbewerb um den Ibach-Preis des Kölner Konservatoriums, bestehend in einem von der Firma Rud. Ibach Sohn dem jedesmaligen besten Klavierschüler gestifteten Flügel, wurde der Preis unter 14 Bewerbern dem blinden Pianisten Albert Menn zuerkannt.

Zur Ehrung des Dichters und Komponisten Heinrich Albert, der vor 300 Jahren in Lobenstein (Reuss) geboren wurde, hat die Stadt Lobenstein am Rathaus eine Gedenktafel anbringen lassen.

Das Komitee für die Errichtung eines Richard Wagner-Denkmals in Leipzig hat einstimmig Max Klinger mit der Schaffung des Werkes beauftragt. Es soll vor dem Alten Theater seinen Platz erhalten.

TOTENSCHAU

Josef Freiherr von Bezecny, der ehemalige Generalintendant der k. k. Hoftheater zu Wien, ist, 75 Jahre alt, am 17. Juni in Wien gestorben.

Der langjährige Opern-Regisseur des Münchener Hoftheaters und Lehrer an der Akademie für Tonkunst, Robert Müller, ist, 64 Jahre alt, gestorben.

64 Jahre alt verschied der Librettist Moritz West (Pseudonym für Dr. Nitzelberger). Im Verein mit Ludwig Held schrieb West u. a. die Libretti zu den Operetten „Vogelhändler", „Obersteiger", „Vagabund", „Joconde".

In Konstantinopel starb Anfang Juli im Alter von nur einigen dreissig Jahren der vielgefeierte Violinvirtuose Karl Wondra, der als 8jähriges Wunderkind seinerzeit das grösste Aufsehen erregte.

In der Blüte seiner Jahre starb am 26. Juli in Tegernsee das ausgezeichnete Mitglied der Münchener Hofoper, der Bassist Kammersänger Viktor Klöpfer.

Digitized by Google

KRITIK

KONZERT

PORTO ALEGRE (Süd-Brasilien): Wenn ich Ihnen einen kurzen Bericht über die hiesigen musikalischen Verhältnisse erstatte, beschränke ich mich in der Hauptsache auf die der deutschen Kolonie (etwa 15000 Seelen bei einer Gesamteinwohnerzahl von 80—100000). Der Brasilianer liebt und pflegt die Musik sehr, doch kennt er ausser der italienischen Oper und leichteren Salonmusik wenig; so zwar, dass man fast in jedem Hause Klavier spielt und oft sogar mit glänzender Technik, doch in der Regel nur hier fabrizierte valsas, tangos, havaneiras usw., die irgendwelchen musikalischen Wert nicht haben. Die augenblicklich gastierende italienische Operntruppe begnügt sich ausser „Tosca" mit den gangbaren älteren Opern wie „Traviata", „Lucia von Lammermoor", „Cavalleria", „Bohème" usw. und in einer Vorführung, die den Preisen — 7 Mark pro Platz — keineswegs entspricht. — Ein gutes und ständiges Orchester gibt es nicht. Es hält meist sehr schwer, aus den sogenannten „professores da musica" (?) weisser, gelber und schwarzer Rasse, und Dilettanten ein halbwegs befriedigendes Ensemble von 30 Mann zusammen zu bringen. Der „Club Haydn", dessen Mitglieder zu dreiviertel Deutsche sind, versucht es mit einem solchen, jährlich 5—6 Konzerte zu geben. An grössere und neuere Werke sich heran zu wagen, muss er notgedrungen vermeiden; auch findet ein zu häufiger Dirigentenwechsel statt; ich kenne innerhalb sechs Jahren schon 7—8, nicht gerade zum Vorteil der Darbietungen. Dass der Klub nicht schon selig entschlafen ist, dankt man der unermüdlichen Tätigkeit des Präsidenten, Dr. Birnfeld. Man hört Quartette und Symphonieen von Haydn, Ouvertüren von Rossini, Boieldieu, Verdi, auch einmal Mozart, Weber und Schubert. — Die erste deutsche Gesellschaft „Germania" unterhält einen gemischten Chor, der sich immer grösserer Beliebtheit erfreut. In ebenfalls 5—6 Konzerten im Jahr hat er neben a cappella-Chören von Mendelssohn, Schumann, Brahms usw. uns auch schon einige grössere ältere und neuere Werke vorgeführt, wie Rombergs „Glocke" mit Orchester, „Spielmannsfahrt" von Hofmann, „Prinzessin Ilse" von Bünte, „Schicksalslied" von Brahms, „Freuden der Gegenwart" von Brambach, „Traumsommernacht" von Thuille, „Deutsches Liederspiel" von Herzogenberg u. a. Derselbe Chor hat auch einige wertvolle Kirchenkonzerte gegeben. — Solisten von Bedeutung verirren sich selten hierher. Vianna da Motta's geniales Spiel fand leider teilweise so geringes Verständnis, dass er wohl nicht wiederkehren wird. Von einheimischen Künstlern hat nur die Sängerin Iracema-Haensel Erfolg gehabt, der allerdings in erster Linie der Landsmännin galt. — Die verschiedenen Männergesangvereine könnten Erkleckliches leisten, falls sie sich zusammenschliessen wollten, ein Zukunftstraum bei der bekannten Vereinsmeierei der Deutschen. Fr. Köhling.

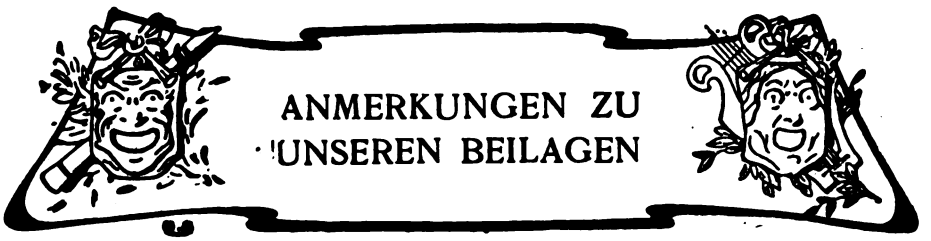
REVAL: Die den Monat Mai ausfüllenden Konzerte des Warschauer Philharmonischen Orchesters unter Leitung des begabten, und temperamentvollen Dirigenten Georg Schnéevoigt haben uns für den im letzten Bericht erwähnten Mangel an Orchesterkonzerten im Winter reichen Ersatz gebracht. Durch stets interessante und stilgerechte Programme, in denen die Moderne weitestgehende Berücksichtigung erfuhr, hat Schnéevoigt sich um unser Musikleben ein hoch anzuschlagendes Verdienst erworben. Richard Strauss' „Tod und Verklärung", das wir jetzt erst kennen lernten, übte, vortrefflich interpretiert, hinreissende Wirkung, während freilich „Also sprach Zarathustra"

Digitized by Google

und Hugo Wolfs „Penthesilea" mehr Befremden als Zustimmung hervorriefen. Grosszügig und packend vorgeführt, wurde Tschaikowsky's Sechste jubelnd begrüsst. Ein besonderes Interesse beanspruchten die beiden hervorragendsten Vertreter der jungen finnländischen Tonkunst, Armas Järnefelt und Jean Sibelius, als Gastdirigenten, von denen der erstere durch ein reizvolles Miniatur-„Prélude" und die stimmungsreiche symphonische Dichtung „Korsholm" starke Wirkungen erzielte, der letztere, zweifellos ein genialer Musiker, diesmal in seinen grösseren Werken, der zweiten (D-dur) Symphonie und der „Saga", unschöne Neigung zu Bizarrerie und Formlosigkeit zeigte, in einem wundervollen „valse triste" aber den Komponisten der „König Christian"-Suite in seinen liebenswürdigsten Zügen erkennen liess. Unter den Solisten zeichneten sich vor allem die vortreffliche Pianistin Frau Sundgren-Schnéevoigt und der seelenvolle Geiger Hermann Grevesmühl aus. Das Abschiedskonzert brachte dem Dirigenten und seinem Orchester stürmische Ovationen. Otto Greiffenhagen.

SONDERSHAUSEN: Die Gestirne an unserm musikalischen Himmel sind Fixsterne. Selten nur zieht ein Meteor hier seine Bahn. Für das kunstverständige und geniessende Publikum hat dies die Folge, dass es bei dem Gebotenen mehr nach dem Was fragt als nach dem Wie, denn die Leistungen der bewährten einheimischen Künstler kennt und schätzt es. Da aber auch für uns das Aktuelle Reiz hat, so interessieren vor allem die Novitäten, die der schneidige Leiter unserer Hofkapelle, Prof. Schröder, in seinen grossen Orchesterkonzerten zu Gehör bringt. Die „Romantische Ouvertüre" (Theuerdank) von L. Thuille trägt mit epischer Lebendigkeit den Auszug und die Schicksale eines abenteuernden Ritters in treffendem Tonkolorit vor. Ein romantisch-heroisches Gepräge ist auch der Ouvertüre zu „Le roi d'Ys" von Ed. Lalo eigen, doch überwiegt darin das kriegerische Element zu sehr das sentimentale. Die „Symphonischen Tongedichte" von Schultze-Biesantz sind das Werk eines feinen, die Form beherrschenden Musikers, dessen geistvoller Tonsprache man die Hinneigung zum Melodischen noch etwas mehr wünschen möchte. Die „Symphonische Suite" von G. Nötzel ist reich mit volkstümlichen Elementen versetzt. Die Charakteristik der Rhythmik und Instrumentation deutet auf Italien. Nationale Eigenart weist auch das Hauptthema der „Danse persane" von Guirand auf, orientalische Monotonie drückt der zuletzt fast zu geräuschvollen Komposition den Stempel auf. „Tod und Verklärung" von Richard Strauss kam in würdiger Art zur ersten Aufführung und daneben errang Max Schillings mit dem „Hexenlied" hier, wie überall, grossen Beifall. (Deklamation: Emil Liepe.) Das farbenfunkelnde Orchesterwerk von Rimsky-Korsakoff „Scheherazade" war, wie die tonmalerischen „Impressions d'Italie" von Charpentier, prickelnder Reize voll. — In den Kammermusikabenden des vorigen Herbstes erwarben die Werke der Ausländer: César Franck (Sonate A-dur für Klavier und Violine), Saint-Saëns (Sonate c-moll für Klavier und Cello), A. Dvořák (Terzetto C-dur für 2 Violinen und Viola), Grieg (Streichquartett g-moll) viel Interesse und Beifall. Das inhaltreiche Trio von Brahms für Klavier, Violine und Horn in Es-dur hörten wir zum erstenmal, und als Rarität und Kleinod imitatorischen Stils wurde das Konzert für zwei Violinen von Joh. Seb. Bach genossen. — Ausser den einheimischen Solisten, den Herren Fischer (Klavier), Corbach und Braune (Geige), Wörl und Schilling (Cello) ist das Künstlerpaar Hugo Rückbeil und Emma Rückbeil-Hiller aus Stuttgart zu nennen. Der hervorragende Geiger machte uns mit einem neuen Konzert eigner Komposition bekannt. Karl Mayer und Emil Liepe gaben genussreiche Liederabende. M. Boltz.

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu der Abhandlung von Tobias Norlind über die Geschichte der schwedischen Musik gehören die Porträts von Francesco Antonio Uttini, J. M. Kraus, Edouard du Puy, Ivar Hallström, Franz Berwald, Ludwig Norman, August Söderman, Gunnar Wennerberg, Otto Lindblad, Wilhelm Stenhammar und Hugo Alfvén.

Es folgt eine Abbildung der Königlichen Musikakademie in Stockholm.

Den Breithauptschen Artikel illustriert das Porträt von Edvard Grieg nach dem bemerkenswerten Gemälde von Erich Werenskjold in der diesjährigen Ausstellung der Berliner Sezession.

Auf den nächsten Blättern erblicken wir die Porträts von Weyse (darunter ein Jugendbild) und Friedrich Kuhlau.

Zum Hammerichschen Aufsatz gehört das Bild von Niels W. Gade.

Es gereicht uns zu besonderer Freude, als Musikbeilage diesmal ein Werk von Edvard Grieg bringen zu können. „Zu deinen Füssen" ist den lyrischen Stücken für Pianoforte op. 68 des Meisters entnommen. Die Erlaubnis zum Abdruck verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Verlages C. F. Peters, Leipzig.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google



EDOUARD DU PUY



FRANCESCO ANTONIO UTTINI



JOSEF MARTIN KRAUS

Digitized by Google

Digitized by Google



FRANZ BERWALD



LUDWIG NORMAN



IVAR HALLSTRÖM

Digitized by Google

Digitized by Google



AUGUST SÖDERMAN



OTTO LINDBLAD



GUNNAR WENNERBERG

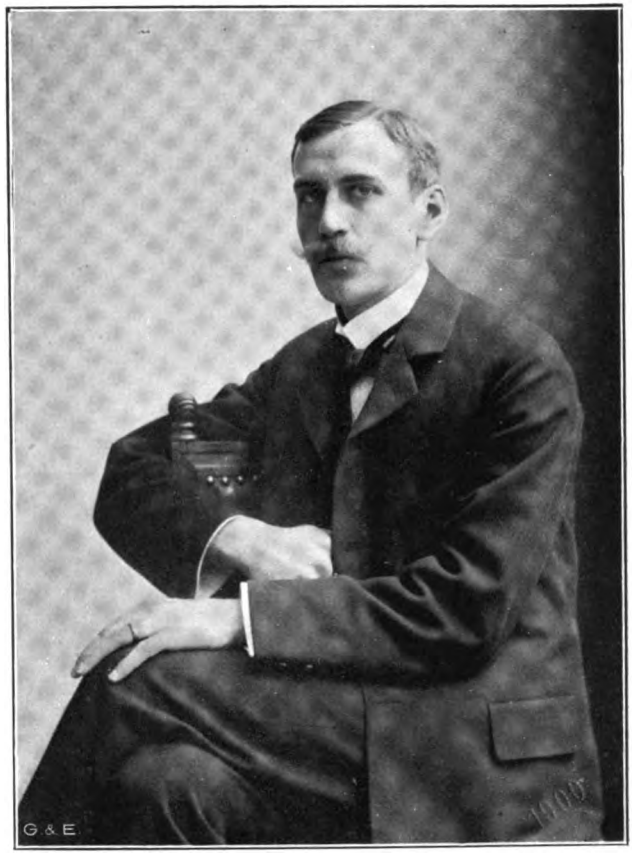
UofM

Digitized by Google

Digitized by Google



HUGO ALFVÉN



WILHELM STENHAMMAR

Digitized by Google

Digitized by Google

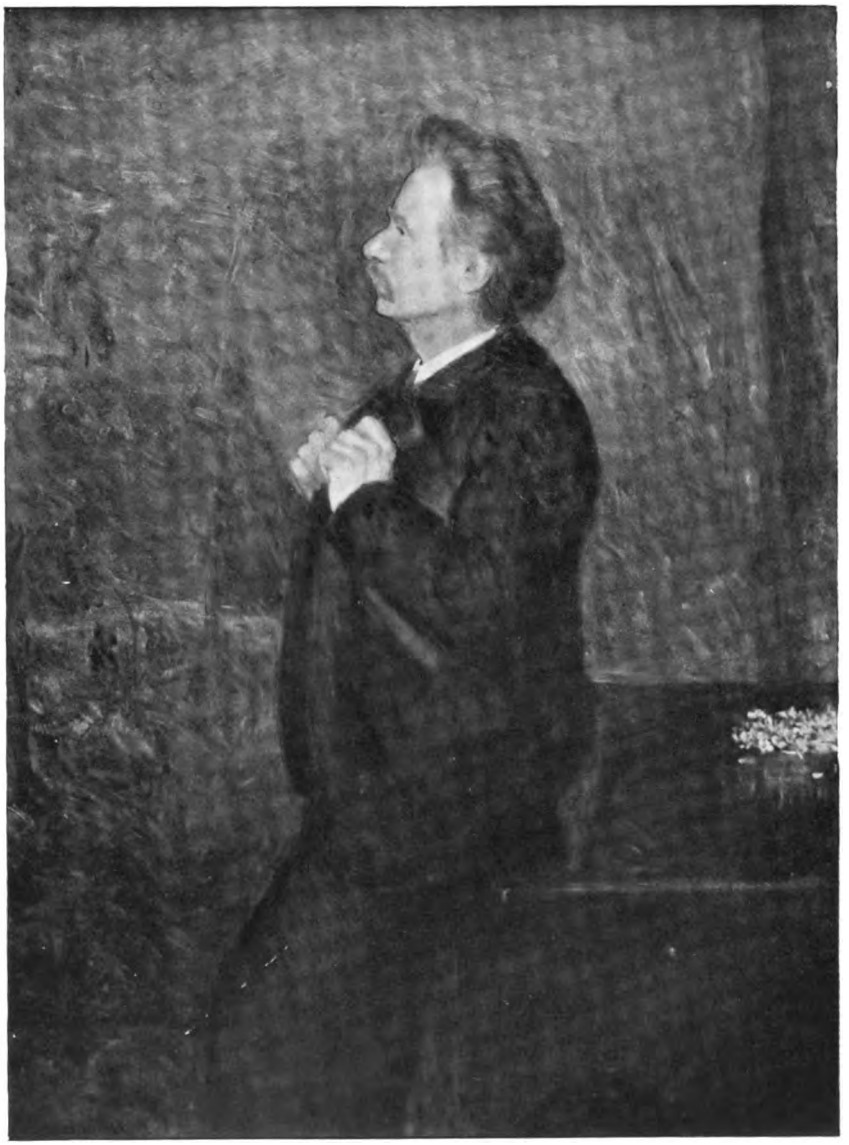


UofM

DIE KÖNIGLICHE MUSIKAKADEMIE IN STOCKHOLM

Digitized by Google

Digitized by Google



EDVARD GRIEG

NACH DEM GEMÄLDE VON
ERIK WERENSKJOLD

III. 22

Digitized by Google

Digitized by Google



DANIEL FRIEDRICH RUDOLPH KUHLAU



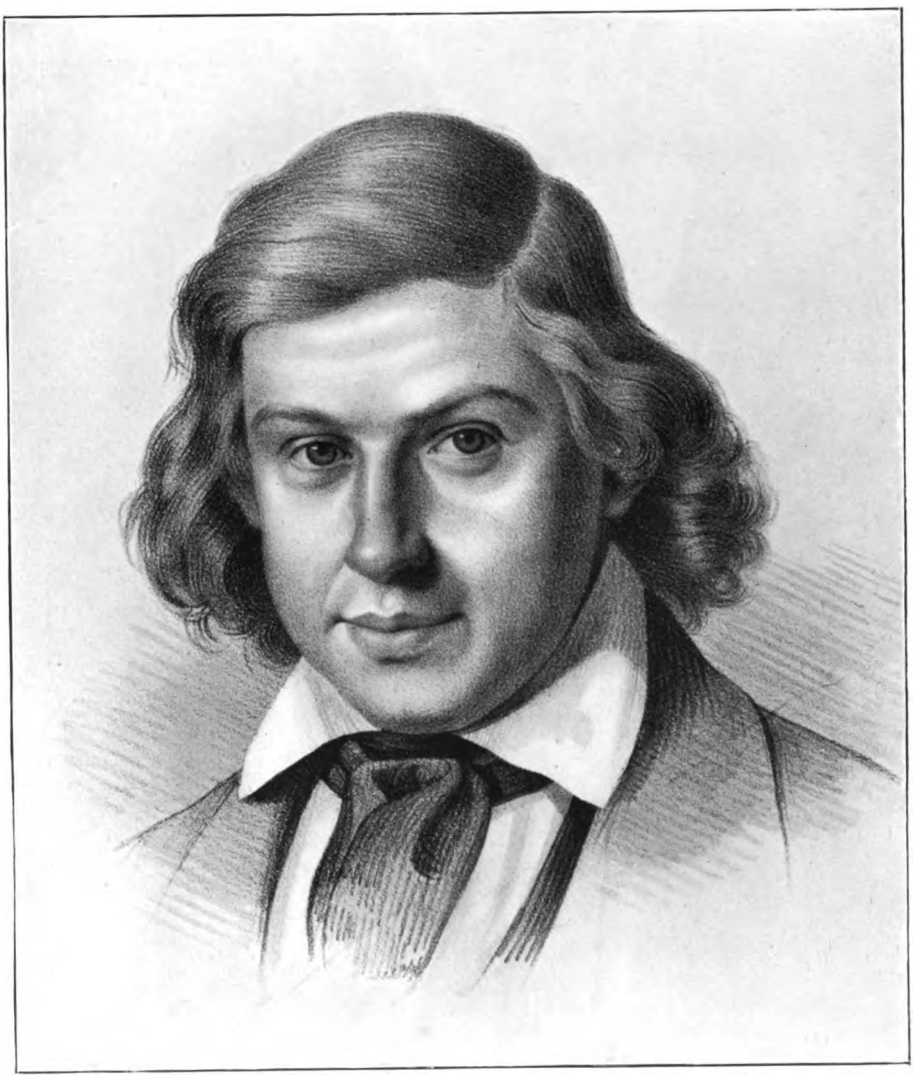


CHRISTOPH ERNST FRIEDRICH WEYSE

JUGENDBILD IM ALTER

Digitized by Google

Digitized by Google



Det Kgl. Bibliotek

NIELS W. GADE

III. 22

Digitized by Google

Digitized by Google

ZU DEINEN FÜSSEN

aus den Lyrischen Stücken für Pianoforte

Op. 68 Heft IX

von

EDVARD GRIEG

Mit Genehmigung des Verlages
C.F. PETERS, LEIPZIG



Digitized by Google

Poco Andante e molto espressivo.



Digitized by Google



Digitized by Google

Tempo I.



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

Digitized by Google

DIE MUSIK



Hugo Wolf—Eduard Mörike

III. JAHR 1903/1904 HEFT 23

Erstes Septemberheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

Digitized by Google

Tempo I.

cantab. e ben ten.

pp

cresc.

dim. molto

pp

p

fz

p

pp poco a poco ritard.

ppp

Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

Digitized by Google

DIE MUSIK



Hugo Wolf—Eduard Mörike

III. JAHR 1903/1904 HEFT 23

Erstes Septemberheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

Digitized by Google

INHALT

Rudolf Krauss
Eduard Mörike und die Musik.

Max Puttmann
Zur Geschichte der deutschen komischen Oper. I.

Dr. F. A. Steinhausen
Die Gesetze der Bogenführung auf den Streichinstrumenten.

A. Nico. Harzen-Müller
Liszt, Wagner und Bülow in ihren Beziehungen zu Georg Herwegh. I.

Dr. Carl Leeder
Beethovens Widmungen (Fortsetzung).

Dr. Paul Busching
Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1904.

Besprechungen (Bücher und Musikalien).
Revue der Revueen.
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau).
Kritik (Konzert).
Anmerkungen zu unseren Beilagen.
Kunstbeilagen.
Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

Digitized by Google

EDUARD MÖRIKE UND DIE MUSIK

ZU SEINEM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG
8. SEPTEMBER 1904

Von Rudolf Krauss-Stuttgart

Der Dichter[1]) hatte in tiefster Zurückgezogenheit seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert und sich frühzeitig schlafen gelegt. Da erklang plötzlich durch die Stille des Abends ein voller Musikakkord, wie zum Fenster herein zogen herrliche harfenähnliche Töne, die sanft und lieblich im kleinen Zimmer verhallten. Mörike rief aus seinem Schlafgemach heraus: „Wo ist Musik?“ Seine Angehörigen konnten ihm nur ihre Verwunderung aussprechen. Geheimnisvoll, wie sie gekommen waren, verklangen die Töne. Da sagte Mörike: „Es bedeutet mich. Das ist mein letzter Geburtstag.“ — Und es war sein letzter.

Einer, der ihm in seinen letzten Jahren nahegestanden hat, erzählt dies. Wie gering auch unsere Neigung sein mag, an einen realen Vorgang zu glauben, der diesem Bericht zugrunde gelegen habe, so ist doch die Geschichte in doppelter Hinsicht für Mörike charakteristisch genug. Hat er doch stets zum Mystizismus geneigt und das Hereinragen einer übersinnlichen Welt in unsere sinnliche zum mindesten nicht zu leugnen gewagt. Und ferner — wie schön passt die Sage, dass Harfentöne sein Ende verkündet haben, auf ihn, dem die Musik einer der leuchtendsten Leitsterne seines Lebens gewesen ist.

Mörike war nicht nur Poet aus dem tiefsten und innersten Grund seines Wesens: er war eine alle Gebiete der Kunst umfassende Künstlernatur. Er zeigte sich für bildende Künste und Kunstgewerbe, für Mimik und Musik fast gleichmässig begabt. Er zeichnete hübsch, namentlich Karikaturen, ohne regelrechten Unterricht gehabt zu haben. Zeitgenossen, die Proben seines deklamatorischen Talents und seiner Nachahmungsgabe zu kosten bekommen hatten, waren der Ansicht, dass ein grosser Schauspieler, insbesondere Charakterkomiker, an ihm verloren gegangen sei. Und dass ein Lyriker von seinem Range nicht aus dem Reiche der Harmonie verbannt gewesen sein kann, versteht sich von selbst. Man kann sich ganz gut einen Dramatiker, einen Epiker vorstellen, dem die Tonkunst ein Buch mit sieben Siegeln ist: nicht aber einen Liederdichter. Jedes echte Lied

[1]) Mit Benutzung seiner gedruckten und ungedruckten Briefe.

Digitized by Google

muss ja seine innere Melodie in sich selbst tragen, und ohne angeborenes Gefühl für Rhythmik und Melodik gibt es keinen echten Lyriker. Lied und Gesang sind in den Kinderzeiten der menschlichen Kultur eins gewesen, und auch jetzt noch feiern die zwei Schwesterkünste, nachdem sie sich längst getrennt haben, ihre schönsten Triumphe, wenn sie sich wenigstens von Fall zu Fall wieder miteinander vermählen. Der berufene Liederdichter muss so gut wie der Liederkomponist im Innersten diese Verwandtschaft fühlen, und kaum einem zweiten ist sie so klar zum Bewusstsein gekommen als eben Eduard Mörike. Er war von der gemeinsamen göttlichen Herkunft beider tief durchdrungen. Schon ein einzelner abgerissener, aus einem Fenster beim Vorübergehen an unser Ohr getragener Akkord, der nur von dorther kommen kann, trifft uns wie elektrisch und hält uns wie gebannt fest — bemerkt er einmal in seiner Mozart-Novelle. Und nun vollends ein ganzes musikalisches Kunstwerk! „Der Mensch verlangt und scheut zugleich, aus seinem gewöhnlichen Selbst vertrieben zu werden, er fühlt, das Unendliche wird ihn berühren, das seine Brust zusammenzieht, indem es sich ausdehnen und den Geist gewaltsam an sich reissen will."

Die einfachsten natürlichen Geräusche vermochten in Mörike poetische Stimmungen auszulösen. Durch nichts, erklärte er einmal, werde seine Einbildungskraft lebhafter befördert als durch die dichte Nähe eines tosenden Wassers. Der Wellenschlag des Bodensees — das Meer hat er ja nie gehört — war ihm eine besonders liebliche Melodie. Die Gewitterakkorde gaben, wie er es selbst ausgedrückt hat, seinen Träumereien eine kräftigere und freudigere Gestalt. In den Tönen der lebenden Wesen alle, die da die Natur bevölkern, lag für ihn ein geheimnisvoller Sinn: im Gesumme der Bienen, im Gegacker der Hühner, vor allem im Gesang der Vögel. Er war nicht nur Liebhaber, sondern auch genauer Kenner ihrer Stimmen. „In diesem Augenblick", schreibt er einmal an seinen Freund Hartlaub, „singt ein Vogel vor meinem Fenster in unbeschreiblich melodischen Tönen und fein, wie die dünnsten Silberfäden, und trillert dabei". Der Nachtigall, dem Distelfink zu lauschen, war ihm eine hohe Lust, und der Ruf des Kuckucks lockte ihn weithin. Der Amselgesang hatte ihm „durch seine Selbstzufriedenheit von jeher etwas rührend Komisches". Sein erklärter Liebling unter der befiederten Welt war jedoch der Star, an dessen possierlichem Wesen er sich mit dem ihm eigenen kinderfrohen Humor zu ergötzen pflegte. In seinen ländlichen Aufenthalten hielt er sich meist ein Exemplar dieses Vogels. So als Pfarrvikar im Dorf Möhringen auf den Fildern. Er fand den Gesang seines damaligen Lieblings „öfters unbeschreiblich schön und weich, aber freilich meistens zerstückt und wie die rührende Ärmlichkeit einer Drehorgel, auf deren Walze bei

Digitized by Google

der Melodie einige Stifte fehlen." Und im „Maler Nolten" nennt er die Töne des Staren „silbergesponnene Fäden, tausendfältig zu Filigran gekräuselt".

Neben den Naturlauten waren es von Menschen verursachte Geräusche, von den einfachsten bis zu den höchsten künstlerischen, die auf ihn akustische Wirkungen hervorbrachten. Der gleichmässige Lärm des Dreschens galt ihm als „ein traulicher winterlicher Klang, nach dessen Takte das Herz sich so recht genügsam einspinnen kann". Auch Sensengeklirr liebte er. Zur „einförmigen Spindel-Melodie" sang ihm sein Inneres die süssesten Märchen vor. Das Summen des Topfes im Ofen heimelte ihn besonders an. Selbst die Trompetensignale aus der Kaserne konnten ihm ein liebliches Getöne sein. Lieber noch bot er sein Ohr den Glocken des weidenden Viehs. Den feierlichen Glockenklang liebte er ausserordentlich; war es ihm doch sogar ein Vergnügen, sich in Glockenstuben aufzuhalten. Seine Gedichte legen von dieser Neigung mannigfaches Zeugnis ab, so z. B. das „Auf einem Kirchturm" betitelte:

Ein Glockentonmeer wallet
Zu Füssen uns und hallet
Weit über Stadt und Land.
So laut die Wellen schlagen,
Wir fühlen mit Behagen
Uns hoch zu Schiff getragen
Und blicken schwindelnd von dem Rand.

Das träumerische Flüstern der Windharfen war ihm eine liebe Ludwigsburger Jugenderinnerung, die er später im Weinsberger Kernerhaus wieder auffrischte. Im „Maler Nolten" vergleicht er die Stimme der Zigeunerin Elsbeth mit den schwermütigen Klängen einer Äolsharfe; die Lauscher meinten, es seien hier Geisterlaute erwacht, bis endlich ihre Töne einen düstern leidenschaftlichen Charakter annahmen und wirbelnd, „wie ein wild aufflatterndes, schwarzes Tuch", in die Luft schlugen. Man kann sich nach diesen Proben vorstellen, welche Bedeutung die kunstvollen und kunstvoll gehandhabten Instrumente sowie die menschliche Singstimme für Mörike gehabt haben. Zumal wenn der Gesang holdem Frauenmund entströmte, von dem es in dem „An eine Sängerin" gerichteten Distichon heisst:

Niemand ärgert sich mehr, ja entzückt steht selbst der Philister,
Fühlt, in des Schönen Gestalt, ewige Mächte sich nah.

Wie schon auf den siebenzehnjährigen Jüngling die Musik als solche gewirkt hat, das hat er selbst mit wunderbaren Worten in einem Briefe an seinen Freund Wilhelm Waiblinger geschildert:

„Ich sage Dir, eine bewegliche, nicht gerade traurige Musik, oft eine fröhliche, kann mir manchmal mein Innerstes lösen. Da versink ich in die wehmütigsten

Digitized by Google

Phantasien, wo ich die ganze Welt küssend voll Liebe umfassen möchte, wo mir das Kleinliche und Schlimme in seiner ganzen Nichtigkeit und wo mir alles in einem andern, verklärten Lichte erscheint. Wenn die Musik dann abbricht, möcht ich in meiner Empfindung von einer hohen Mauer herabstürzen, möcht ich sterben; so gings mir damals bei dem herumziehenden Harfner."

Ja, die Natur hatte in diesen gottbegnadeten Dichter zugleich einen tief innerlichen Hang zur Tonkunst gelegt. Man prüfe nur einmal seine Geisteserzeugnisse daraufhin! Schon seine Prosa, Novellistik wie Briefe, ist voll von Ausdrücken und Vergleichen aus der musikalischen Sphäre. Aber noch weiter: im Periodenbau, in der Wortzusammenstellung, im Tonfall erreicht sie die feinsten akustischen Wirkungen. In noch höherem Masse gilt dies von seiner Lyrik. Selten hat ein Dichter ein so feines Ohr für melodischen Wohllaut der Sprache, für eine dem Inhalt sich eng anschmiegende Besonderheit des Rhythmus gehabt. In seinen Gedichten lassen sich die prächtigsten Klangfiguren und überraschende Tonmalereien in Fülle nachweisen.

Das innere Verhältnis zu einer Kunst wird im Grunde genommen von ihrer technischen Beherrschung wenig berührt. Es gibt Menschen, die, ohne je einen Vers gedrechselt zu haben, ungleich poetischere Naturen sind als andere, deren Namen im Dichterlexikon prangen. Und ebenso kann einer das feinste Organ für Harmonik besitzen und doch nicht imstande sein, ein Musikstück eigenhändig auszuführen. Diese Bemerkung trifft auch auf Mörike zu. Er hat selbst kein Instrument regelrecht gespielt. Wohl wünschten seine Eltern, denen natürlich die aussergewöhnliche musikalische Beanlagung des Knaben nicht verborgen blieb, er solle Unterricht im Klavierspiel nehmen: aber wider Erwarten weigerte er sich entschieden mit der Begründung, dass er sonst, wie sein Freund Hermann Hardegg, überall mit hingehen und aller Welt vorspielen müsse. Dabei verharrte er, und zwingen wollte man ihn nicht. Er mag diesen kindlichen Eigensinn später oft genug bereut haben. Doch eignete er sich wenigstens etwas technische Fertigkeit im Lauf der Jahre an. Er verstand Noten nicht bloss zu lesen, sondern auch kunstgerecht zu schreiben, und es hat ihm oftmals Spass gemacht, irgend ein Lied als Geschenk für einen guten Freund in zierlichen Noten sorgsam auf ein schönes Stück Papier zu malen. Wenn er sich allein wusste, so versuchte er, so gut es eben ging, zu singen oder den Tasten seines Klaviers, wahrscheinlich nur mit einzelnen Fingern, Töne zu entlocken. Am 26. November 1829 versicherte er in einem Briefe seine Braut Luise Rau, dass er nach Herzenslust gesungen und musiziert habe. Am 23. November 1840 schrieb er von Cleversulzbach aus seinem Freunde Hartlaub: „Ich bin bald am Klavier, bald bei der Hobelbank", am 26. Oktober 1842 äusserte er sich

Digitized by Google

gegen letzteren: „Wer jetzt mein Handwerkszeug und meine Noten sähe, könnte mich für einen ebenso guten Schreiner als Klavizimbalschläger halten, welches gewissermassen auch seine vollkommene Richtigkeit hat", und in einem Hall den 1. Juni 1844 datierten Brief an Hartlaub heisst es, dass er dem bei ihm zu Besuche weilenden Töchterchen des Freundes zur Erheiterung eigenhändig „une grande sonate" vorgespielt habe. Wie weit Mörikes musikalisches Gedächtnis und Urteilskraft über das dilettantische Mass hinausgegangen ist, zeigt folgende ungedruckte Stelle aus einem 1839 an Hartlaub gerichteten Schreiben: „Hetschs Komposition der Rohtraut ist freilich sehr schön und ungemein edel gefasst. Um desto mehr könnte der eine zufällige Makel, den es hat, verdriessen. Es erinnert nämlich von vorneherein an jenes sizilianische O sanctissima. Nicht nur ich, auch die beiden Mädchen kamen sogleich selber darauf. So etwas kann dem reichsten Mann passieren. Aber Künstler und Dichter sollten dergleichen Reminiszenzen, wo möglich, vertilgen, nicht um ihre Originalität zu salvieren, sondern weil sie dem feineren Hörer den Genuss durch eine überquer kommende fremde Idee nicht wenig stören. Willst Du dem Hetsch nicht schreiben? Es wäre schad um das prächtige Ding!"

Ein Klavier hatte Mörike schon in den Zeiten des Pfarrvikars auf seinem Zimmer. Es war ein nichts weniger als tadelloses Instrument. Er selbst charakterisiert es einmal als „Schulmeistersquik-Instrument" und „ausgetrockneten, ungesalzenen Hering". Das Möbel begleitete ihn in sein eigenes Cleversulzbacher Heim und in seine späteren Haller und Mergentheimer Aufenthalte; im Jahre 1847 schlug er es jedoch wegen Altersschwäche los. In Stuttgart erstand er im Januar 1865 wieder ein Klavier, als sein ältestes Töchterchen Fanny Unterricht bekommen sollte. Es fehlte bei ihm also nicht an Gelegenheit, Hausmusik zu machen, und diese wurde fleissig benutzt, zumal wenn er musikkundige Besuche bekam.

Und Mörike lebte in einer musikalischen Umgebung von frühester Jugend an. In seinem Elternhause wurde die edle Tonkunst eifrig gepflegt, und seine Geschwister hatten fast alle dazu Neigung und Anlagen. Insbesondre Mörikes älterer Bruder Karl, der, nachdem er in der Beamtenlaufbahn Schiffbruch gelitten hatte, sogar eine Zeitlang als Musiklehrer sein Fortkommen suchte. Er komponierte und lieferte unter andrem zwei von den Liedervertonungen, die dem „Maler Nolten" beigegeben sind. Auch Mörikes ältere, früh verstorbene Schwester Luise war musikalisch, ebenso die jüngere, Klärchen, des Dichters unzertrennliche und unentbehrliche Hausgenossin seit seinem 30. Jahre. Sie spielte Klavier und pflegte ihm mit ihrer dünnen Stimme die neuesten Kompositionen seiner Lieder vorzusingen. Es ist schwerlich Zufall, dass auch Mörikes nähere Freunde fast alle in engen Beziehungen zur Tonkunst gestanden haben. Vor allem

Digitized by Google

Wilhelm Hartlaub, an den er sich schon im Uracher Seminar innig anschloss. Hartlaub war ausgezeichneter Klavierspieler, begeisterter Verehrer und feiner Kenner der klassischen Musik, namentlich Haydns, zugleich Sammler, der bedeutende Notenschätze hinterliess. Die drei Pfarrhäuser zu Wermutshausen, Wimsheim und Stöckenburg, die er der Reihe nach bewohnte, waren Stätten der prächtigsten deutschen Hausmusik. Wenn Mörike dort, was häufig genug geschah, zu Besuch weilte, pflegte, wie er selbst einmal geäussert hat, die Hälfte ihres gemeinsamen Lebens musikalisch zu sein und dreiviertel davon Liedermusik. Ebenso waren eine Reihe andrer werdender Theologen aus Mörikes Uracher Freundeskreis, wie der treffliche Violinspieler Käferle, der Tonkunst eifrig ergeben. Dasselbe gilt von dem vertrautesten unter den Freunden, die Mörike als Student in Tübingen neu gewann, von dem nachmaligen Stuttgarter Gymnasialprofessor und Dichter Ludwig Bauer. Seine Stärke lag im Phantasieren auf dem Flügel, wobei er an Schubart erinnerte; auch schrieb er über Musik. Ferner traf Mörike auf der Universität zwei musikalische Ludwigsburger Jugendgefährten, den Komponisten Friedrich Kauffmann und dessen späteren Schwager Rudolf Lohbauer. Wenn ihm jener die Glucksche Iphigenien-Ouvertüre vorspielte oder beide zusammen ein Duett, etwa aus Cimarosa's „Heimlicher Ehe", vorsangen, gehörte so etwas zum Bestande seiner unvergesslichen Erinnerungen. Ein wahrer Festtag war es ihm vollends, als einmal ihm, dem frischen Pfarrvikar, der in Tübingen einen Besuch abstattete, die dort zurückgebliebenen Freunde den ganzen „Don Juan" vorführten.

Länger als vier Jahre, von 1829 bis 1833, war Mörike mit dem Pfarrerstöchterchen Luise Rau verlobt; das Verhältnis wurde später aus äusseren Gründen leider wieder gelöst. Luise war ein gar einfaches Mädchen: aber die Musik pflegte auch sie. Wenn sie abends am Klavier den Tag zur Ruhe sang, dann war es ihm, nach seinem eigenen Bekenntnis, als schlösse sich ihr geheimeres Leben für ihn auf, „wie es Pflanzen gibt, die am Abend erst leise ihre schüchternen Kelche öffnen." Und ein andermal schrieb er ihr über ihren Gesang:

„Dies Dein Talent ist in meiner Vorstellung von Dir so ganz und unzertrennlich mit Deinem geistigen Wesen verwachsen, dass ich es künftig zu keiner Zeit werde entbehren können. Nie tritt auch Deine Seele so rein und anschaulich aus ihrer Tiefe hervor, als wenn Du jene unvergesslichen Lieder singst, unter denen sich mein Herz zum erstenmal zu Dir hinbewegte. Denk ich dieser Zeiten, jener Abende — weisst du? — so ist mir, ich träte in das innerste Heiligtum unserer Liebe, und ich müsste die Hände falten im glücklichsten Gefühle Deines Wortes."

Als Cleversulzbacher Pfarrherr sass Mörike inmitten musikalischer Nachbarschaft. Mit seinen Verwandten im nahen Neuenstadt, den durch Pillen reich gewordenen Apotheker Mörikes, unterhielt er regen Verkehr.

Digitized by Google

Sie machten ein grosses Haus, und die junge Frau Marie Mörike, geborene Seyffer, sang wunderschön. Als ihn das Ehepaar einmal in Cleversulzbach besuchte, berichtete er an Hartlaub darüber: „Man diskurrierte da ein ganzes Potpourri von Musik zusammen; zum Singen kam es nicht." Er hat seiner sangesfrohen Base manches Gedicht gewidmet, darunter die schönen Verse:

Deines Tages reiche Fülle,
Ganz empfindest du sie erst,
Wenn du in der nächt'gen Stille
Einsam dich zur Muse kehrst,

Die zu vollen Himmelstönen
Deine Lippen hat geweiht,
Jede Freude zu verschönen
Und zu klagen jedes Leid.

Doch wie du den Freund entzücket,
Perlend in der Töne Licht,
Himmlischer fürwahr beglücket
Dich die Muse selber nicht.

In Heilbronn weilte seit 1842 Freund Kauffmann als Reallehrer und zur selben Zeit im benachbarten Ort Sontheim das jung vermählte Straussische Ehepaar. Dort verlebte Mörike heitere Stunden. Strauss' Gattin, die gefeierte Opernsängerin Agnese Schebest, fand sich mit Anmut in ihre neue Hausfrauenwürde, und mit Vergnügen bemerkte der Dichter, wie sie eine Reliquie aus der Theaterzeit, die stahlgraue Tunika, die sie einst als Sextus in Mozarts „Titus" getragen hatte, zu einem Kinderkittelchen mit roten Litzen umarbeitete. Von den Liedern, die ihm Frau Agnese vorsang, meinte er: „Es gab den Eindruck der Vollkommenheit und sättigte die Seele." Freilich tönte schon in die damalige Festesfreude etwas von jenen schrillen Missklängen herein, die allzubald die Ehe des kampflustigen Theologen und der Künstlerin trennen sollten. Noch manches musikalische Pfarrhaus befand sich in Cleversulzbachs Nachbarschaft, wo Mörike gern einkehrte. Auch später in Stuttgart hielt er trotz seiner Zurückgezogenheit mit musikalischen Kreisen einigermassen Fühlung. Die Liederkomponistin Emilie Zumsteeg nannte er seine Freundin. Manchmal freilich konnte ihn unzeitige und unerbetene Musik zur Verzweiflung bringen, und wenn in seiner Stuttgarter Mietswohnung über ihm „gebeethovelt" wurde, während er an seiner Mozartnovelle dichten wollte, blieb ihm kein anderes Rettungsmittel, als von seinen „Ohrenstöpseln" Gebrauch zu machen.

Mörike stand mit seinem ganzen Freundeskreis entschieden auf dem Boden der klassischen Musik. Er bewunderte die Meister des Oratorienstils, Glucks Hoheit, Beethovens gigantische Grösse; Handschriftenfreund

Digitized by Google

und Handschriftenkenner, der er war, übte er sich sogar darin, des letztgenannten Züge nachzuahmen. Auch Haydn liebte er, obschon dieser ihm teilweise zu zopfig vorkam. Für ein Musikstück dieses Meisters brachte er den bezeichnenden Namen „Komplimentenmacher" auf; „es ist eben, als wenn zwei Herrn, der eine mit dem Hut in der Hand, sich unter der Türe verabschieden, sie können nicht enden und fangen immer wieder von vorne an zu schwatzen." In einem artigen Sinnspruch hat er Haydn also charakterisiert:

Manchmal ist sein Humor altfränkisch, ein zierliches Zöpflein,
Das, wie der Zauberer spielt, schalkhaft im Rücken ihm tanzt.

Aber Mörikes erklärter Liebling war und blieb Mozart. Zumal im „Don Juan" erblickte er seit früher Jugend die höchste musikalische Offenbarung. Wie selten er sonst das Theater besuchte, liess er sich eine Vorstellung dieser Oper nur ungern entgehen. Wehmüthig-süsse Erinnerungen knüpften sich für ihn daran. Wenige Tage vor dem jähen Tode seines geliebten Bruders August hatten sie einer Aufführung des „Don Juan" auf der Stuttgarter Hofbühne in fröhlicher Gesellschaft beigewohnt. Die „Hochzeit des Figaro" war ihm kaum minder ans Herz gewachsen, und einen „seltsamen Traum", den der Schalk nach einem durch jene Oper bereiteten glücklichen Theaterabend gehabt haben will, hat er in einem hübschen Sonett verewigt. Schliesslich hat Mörike dem Meister für die vielen Genüsse, die ihm dieser schuf, durch die liebenswürdige Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag" würdigen Grossdank abgestattet. Wie zart und sinnig und doch zugleich wie natürlich und lebenswahr hat er Mozart mit seiner Konstanze gezeichnet, die beiden durch eine Fülle von Einzelzügen und Anekdoten uns menschlich nahezubringen gewusst! Und wie wundervoll hat er seine Musik auszulegen verstanden! Wenn er z. B. ein Mozartsches Klavierkonzert als „eines jener glänzenden Stücke" charakterisiert, „worin die reine Schönheit sich einmal wie aus Laune freiwillig in den Dienst der Eleganz begibt, so aber dass sie, gleichsam nur verhüllt in diese mehr willkürlich spielenden Formen und hinter eine Menge blendender Lichter versteckt, doch in jeder Bewegung ihren eigensten Adel verrät und ein herrliches Pathos verschwenderisch ausgiesst." Oder wenn er von der „Arie Susannas in jener Gartenszene" spricht, „wo wir den Geist der süssen Leidenschaft stromweise, wie die gewürzte sommerliche Abendluft, einatmen". Den musikalischen Höhepunkt erreicht die Mozartnovelle an der Stelle, wo der Dichter den Meister seinen frisch vollendeten „Don Juan" selbst vortragen lässt, wo er die Kirchhofszene und das Finale samt ihrer Entstehung schildert. „Wie von entlegenen Sternenkreisen", heisst es da, „fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht."

Digitized by Google

Ein andermal kam dem Dichter mitten in den Schauern eines losbrechenden Gewitters die Titus-Ouvertüre in den Sinn:

„Der alte Mozart", schreibt der damalige Pfarrvikar an einen Freund, „muss in diesen Augenblicken mit dem Kapellmeisterstäbchen unsichtbar in meinem Rücken gestanden und mir die Schulter berührt haben, denn wie der Teufel fuhr die Ouvertüre zum Titus in meiner Seele los, so unaufhaltsam, so prächtig, so durchdringend mit jenem oft wiederholten ehernen Schrei der römischen Tuba, das sich mir beide Fäuste vor Entzücken ballten."

Für die nachklassische Musik hatte Mörike entfernt nicht dasselbe Verständnis wie für die klassische. Schon sein Urteil über Mendelssohn war schwankend, zwischen Bewunderung und Abneigung geteilt. „Auf Mendelssohns Lieder ohne Worte", schrieb er am 6. Mai 1838 an Hartlaub, „freu ich mich ausserordentlich. Ich habe eine Ahnung, als wäre dies etwas mir besonders Angemessenes". Im April 1853 hörte er in Stuttgart die Musik zur „Antigone" bei einer Vorlesung der Tragödie durch den berühmten Charakterdarsteller Karl Grunert. Er hatte nicht das günstigste Vorurteil, erwartete vielmehr von Mendelssohn „bei seinem Mangel an natürlicher Erfindungskraft allerlei herausgekitzelte Absonderlichkeiten". Um so angenehmer war er enttäuscht. „Ich kann mir", gestand er, „keine würdigere und edlere Behandlung dieser Aufgabe denken. Unzähligemal traf bei mir der poetische und musikalische Eindruck dermassen zusammen, dass ich's den ganzen Rücken hinauf rieseln fühlte", Im vorgerückteren Alter nahm Mörikes Abneigung gegen die moderne Musik mehr und mehr zu. Man muss allerdings hinzufügen, dass er, der Opern und Konzerte nicht mehr besuchte, mit ihr zu wenig vertraut war, um über sie ein abschliessendes Urteil zu haben. Als ihm einmal Frau Maria Mörike in Neuenstadt ein Porträt Liszts schenkte, meinte er, das sei „ein musikalisches Gesicht". Die boshaften Bemerkungen über die Zukunftsmusik, die sein Freund Moriz von Schwind zu machen pflegte, fielen bei ihm auf fruchtbaren Boden. Beide nahmen entschieden für Franz Lachner gegen Richard Wagner Partei, obgleich der Schwabe im besten Fall nur einzelne Bruchstücke aus Wagnerschen Tondramen gehört haben kann.

Für eine Art von Musik, die jenseits aller Richtungen und Parteiungen liegt, hat Mörike zeitlebens das wärmste Herz und das feinste Verständnis gehabt: für den Volksgesang. Das konnte ja auch gar nicht anders sein bei einem Dichter, dessen eigene Lyrik so tief in dieser musikalischen Gattung wurzelt, und der Lieder geschaffen hat, die in Ton und Sprache, Stimmung und Färbung uralten, zeit- und namenlos aus dem Bewusstsein der Ungebildeten emporgetauchten Volksliedern zum Verwechseln ähnlich sehen. Hatte der Schalk doch einmal seinem Freund Hartlaub vorgespiegelt,

Digitized by Google

dass er das frisch entstandene „Wir Schwestern zwei, wir schönen“ aus dem Munde einiger Dirnen vernommen habe, und glaubhaft genug klang die Unterschiebung. Es war ihm ein besondrer Genuss, wenn er Mädchen und Burschen beim Singen belauschen konnte, und als Cleversulzbacher Pfarrherr legte er den seiner geistlichen Obhut Befohlenen wohl manchmal eine derartige Kontribution auf. „Wenn Du hierher kommst“, lesen wir in einem seiner Briefe an Hartlaub, „mahne mich doch dran, dass ich Dir auch das Volkslied ‚In dem Allgäu da waren zwei Liebchen‘ durch hiesige Mädels vorsingen lasse!“

Zum Singen hat Mörike einen grossen Teil seiner Gedichte von vornherein bestimmt. Nicht selten machte er selbst während dem Entstehen die praktische Probe darauf, indem er das im Werden Begriffene vor sich „hinbrummte“. Diese Erzeugnisse seiner Muse haben denn auch seit seinem ersten Hervortreten bis zur jüngsten Gegenwart herab durch ihre rhythmische Bestimmtheit, ihren melodischen Fluss und ihren sprachlichen Wohllaut zahllose Komponisten angelockt und bieten für sie überaus dankbare Aufgaben, weil sie ihnen einerseits durch ihre künstlerische Beschaffenheit sehr weit entgegenkommen und andrerseits doch noch genug Spielraum für subjektive musikalische Auffassung lassen. Mörike selbst hat an den Vertonungen seiner Lieder naive Freude empfunden, und es gereichte ihm zur Befriedigung, wenn immer wieder neue Sendungen solcher bei ihm anlangten. Schwester Klara und Hartlaub waren die ersten, die ihm die neuen Weisen vorsingen mussten; dann hörte er sie wohl auch von den kunstgeübteren Stimmen einer Marie Mörike oder Agnese Schebest. Ein besondres Fest war es ihm, als ihm einst in Mergentheim ein Häuflein Seminaristen mit Liedern von ihm ein Ständchen brachte. Mörike war auch für die Musiker, die sich mit seinen Gedichten beschäftigten, leichter als für andre Sterbliche zugänglich; liess er sich doch sogar herbei, seinem „Jägerlied“ auf Wunsch eines Komponisten eine dritte, in seine Gedichtsammlung allerdings nicht aufgenommene Strophe zuzufügen.

Die ersten, ziemlich dilettantischen Versuche, Mörikesche Lieder in Musik zu setzen, rührten von seinem Bruder Karl her. Dann folgten des Dichters engere Landsleute und persönliche Freunde Friedrich Kauffmann und Ludwig Hetsch. Auch untereinander nah befreundet, teilten sie sich in die musikalische Bearbeitung der gesamten Mörikeschen Lyrik, soweit sie nach ihren Begriffen vertonbar war. In den Kompositionen dieser beiden, die gleichfalls ganz auf klassischem Boden standen, erblickte Mörike samt seinem Freundeskreis unübertreffliche Leistungen.

„Draussenstehende mögen anders urteilen,“ sagt Strauss in seinem Nekrolog Kauffmanns, „aber für uns alte Hausfreunde der Mörikeschen Muse sind Hetschs und

Digitized by Google

Kauffmanns Kompositionen mit diesen Liedern ebenso verwachsen, wie die Lieder mit unserm innern Leben verwachsen sind; wir können uns ‚Früh wann die Hähne krähn' oder ‚Rosenzeit, wie schnell vorbei' nicht ohne Hetschs, ‚Ein Stündlein wohl vor Tag' oder ‚Auf ihrem Leibrösslein' nicht ohne Kauffmanns Melodieen denken."

Die Einfachheit, das Festhalten einer einheitlichen Grundstimmung ist das Merkmal dieser Vertonungen. Den Kauffmannschen „Gärtner" („Auf ihrem Leibrösslein") hat Mörike selbst in einem Brief also charakterisiert: „Die Begleitung ahmt einen sanften Galopp höchst angenehm nach, der neben der Melodie immer fortgeht und, wo dieselbe absetzt, besonders herausgehört wird." Mörike fühlte sich den beiden Musikern, denen er auch gemeinsam seine Mozart-Novelle gewidmet hat, zu grossem Dank verpflichtet und suchte nach Kräften an der Ausbreitung ihres Ruhmes mitzuwirken; einmal kam er sogar auf den seltsamen Einfall, Hetsch solle ein Heft seiner Mörike-Lieder an die Königin Viktoria von England schicken. Doch auch mancher andere Tonsetzer hat sich Mörikes Beifall verdient, vor allem der gemütvolle Robert Franz. Die Komponisten Mörikescher Gedichte sind fast unzählbar, und einzelne Stücke sind dutzendweise mit Melodieen versehen worden. Von bekannten Namen seien nur noch Schumann, Brahms, Hornstein, Viardot-Garcia, Franz Lachner, Rubinstein, Lassen, d'Albert, Wüllner angeführt; Franz Schubert hat ja leider Mörikes Auftreten nicht mehr erlebt. Unter den schwäbischen Liederkomponisten haben namentlich O. Scherzer, Fr. Silcher, G. Pressel, W. Speidel, J. Faisst, L. Wallbach und Emil Kauffmann, der Sohn Friedrichs, Mörikesche Gedichte vertont. Dass Hugo Wolfs geniale Interpretationen sich nicht den Dank des Dichters erworben hätten, darf als ausgemacht gelten, braucht uns aber in ihrer Schätzung nicht zu beirren. Ohne Frage wird auch in Zukunft aus dem unerschöpflichen Born der Mörikeschen Lyrik geschöpft werden, solange es deutsche Liederkomponisten gibt.

Ein paarmal hat Mörike auch für grössere Tonstücke Textunterlagen geschaffen. So verfasste er eine Kantate zur Enthüllung des Stuttgarter Schillerdenkmals im Jahre 1838, die Lindpaintner auf eine den Dichter wenig befriedigende Art in Musik setzte. Schon vorher hatte er für den Stuttgarter Musikdirektor Ignaz Lachner ein Libretto mit frei erfundener Handlung, „Die Regenbrüder", geschrieben. Im April 1839 ging die Oper ohne sonderlichen Erfolg über die Bretter des Stuttgarter Hoftheaters; ein bedeutenderer Musiker hätte wohl mit Mörikes anmutigen Gesängen mehr anzufangen gewusst. Von verschiedenen weiteren Operntexten, mit denen sich Mörike getragen hat, ist keiner zu Ende geführt worden. Ein paar in seine Gedichtsammlung übergegangene Nummern, wie der „Chor jüdischer Mädchen", sind sichtbare Überbleibsel dieser Bestrebungen.

Digitized by Google



ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KOMISCHEN OPER

VON IHREN ANFÄNGEN BIS DITTERSDORF

Von Max Puttmann-Eberswalde

Als Schöpfer der deutschen komischen Oper, dieser anmutigen Schwester der romantischen und heroischen Oper, gilt bekanntlich Ditters von Dittersdorf (1739—1799), der uns in seinem Meisterwerk „Doktor und Apotheker“ die erste deutsche komische Oper geschenkt hat; die ersten Anfänge dieser Kunstform aber liegen eine Reihe von Jahrhunderten zurück.

Dramatische Aufführungen, hervorgegangen aus dem Bestreben, wichtige Vorkommnisse, namentlich auf religiösem Gebiete, durch Gesang, Tanz und Gebärde sich zu vergegenwärtigen, haben von alters her vermocht, das Interesse des deutschen Volkes zu erregen, und zwar um so mehr, je mehr bei diesen Aufführungen der Vorliebe des Deutschen für Witz und Humor, die leider gar zu oft in Zote und Gemeinheit ausartete, sowie für Gesang und Musik Rechnung getragen wurde.

Dass Witz und Humor leicht in Roheit ausarten können, dass das Gemeinniedrige sich behäbig neben das Erhabenste und Heiligste setzt, nur um eine komische Wirkung zu erzielen, das gewahren wir u. a. auch in dem bereits aus dem 5. Jahrhundert stammenden „Eselsfest“ oder dem „Fest der vollen Diakonen“, das sich trotz aller Verbote und trotz seitens der Geistlichkeit angedrohten Strafen viele Jahrhunderte erhalten hat.

Das „Eselsfest“ begann am 27. Dezember mit der Wahl eines Narrenabtes, eines Narrenbischofs und eines Narrenpapstes. Am folgenden Tage wurde der Abt in einer möglichst possenhaften Tracht durch die Strassen getragen, wo hier und da Gastmähler gehalten und Tänze von nichts weniger als sittlichem Charakter aufgeführt wurden. Dann ging es in tollem Zuge in die Kirche, wo man die Narrenmesse zelebrierte. Während dieser wurden unflätige Lieder gesungen, wurde gegessen, getrunken und gespielt; auf den Rauchfässern verbrannte man alte Lederstücke und trieb die tollsten, das Gotteshaus schändende Dinge. Nach der Messe wurde der Abt in eine Sänfte gesetzt und abermals durch den ganzen Ort getragen. Die eigentliche Hauptperson des Festes aber war ein — — Esel. Mit einem schönen Mantel bedeckt, trug er auf seinem Rücken ein hübsches junges Mädchen mit einer Puppe im Arm, das Maria mit dem Christuskinde darstellen sollte. Zur Vesper ging es unter Vorantritt des Herrn Langohr in die Kirche, wo folgendes Lied angestimmt wurde:

Digitized by Google

Orientes partibus
Adventabit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis abtissimus
Hez, Sir asine, hez!

Darauf wurden Psalmen intoniert, die mit einem tollen „euhoe" statt des Amen schlossen. Der Becher machte fleissig die Runde, der Abt begoss die Menge mit Wasser, so das Besprengen mit Weihwasser persiflierend, und nach der „kirchlichen Feier" ging es hinaus vor die Kirche, wo ein gemeines Possenspiel aufgeführt wurde. Nach seiner Beendigung wünschte man sich gegenseitig ganz ernsthaft ein gesegnetes Neues Jahr.

Das „Eselsfest", eine Nachahmung des „Julfestes" der alten Skandinavier, das dem „Frühlingsfest" der alten Germanen nachgebildete „Winter- und Sommerfest" und viele andere derartigen Spiele zeigen uns deutlich, dass, wie die Schauspiele bei den Alten ursprünglich zum Gottesdienste gehörten, auch bei uns der Keim der dramatischen Kunst im heidnischen Kultus zu suchen ist.

Es ist nur zu natürlich, dass die Geistlichkeit diese Spiele aufs heftigste bekämpfte. Um dem Volke nun einen Ersatz für diese zu schaffen, dichtete man die geistlichen Schauspiele. Die Nonne Roswitha oder Hrosuit zu Gandersheim, in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts lebend, hat sich auf diesem Gebiet ganz besonders hervorgetan und eine lange Reihe von geistlichen Schauspielen hinterlassen, die im Jahre 1501 von Conrad Celtis in der Klosterbibliothek in Regensburg aufgefunden und unter dem Titel „Opera Hrosvite illustris virginis et monialis Germane gente saxonica orte nupera Conrado Celte inventa" herausgegeben worden sind.

Der Aufgabe, die höchsten Wahrheiten der christlichen Lehre dem Volke zu veranschaulichen und so diesem jede Erinnerung an das Heidentum zu nehmen, konnten aber die geistlichen Schauspiele solange nicht gerecht werden, als man an der zur Kirchensprache erhobenen lateinischen Sprache bei diesen Schauspielen festhielt. Von Geistlichen verfasst und aufgeführt, stand das Volk ihnen teilnahmslos gegenüber und zeigte erst ein regeres Interesse, als man anfing, auch Laien mit zu den Aufführungen heranzuziehen, womit natürlich auch zu gleicher Zeit die deutsche Sprache in den geistlichen Schauspielen zugelassen werden musste.

Der Grund, das Laientum mit zu den geistlichen Schauspielen heranzuziehen, war ein zweifacher: erstens reichten die Kräfte, die der geistliche Stand stellen konnte, für die im Laufe der Zeit immer umfangreicher sich gestaltenden geistlichen Spiele nicht mehr aus, und zweitens war man zu der Einsicht gelangt, dass, um etwas Höheres zu erreichen, um veredelnd auf die Menge zu wirken, man ihr auch Konzessionen machen

Digitized by Google

müsse, und sollte dies selbst auf Kosten des guten Geschmacks und der guten Sitte geschehen. So kam es denn, dass neben der deutschen Sprache sehr bald auch der Volkswitz von oft nicht geringer Derbheit in den geistlichen Schauspielen eine Stätte fand, was endlich zur Gründung des geistlichen Lustspiels, der Oster- und Fastnachtsspiele führte.

Der namentlich in den Fastnachtsspielen bald wieder zutage tretenden Roheit und Unzucht suchte man durch die sogenannten „Moralitäten" zu steuern, bis endlich, wie auf allen anderen Gebieten, so auch hier die Reformation ihren veredelnden Einfluss geltend machte. Der Geist, der den dramatischen Dichtungen des 16. Jahrhunderts innewohnt, ist ein um vieles reinerer und edlerer als der in älteren Dichtungen. Die zu jener Zeit ausgestreute Saat konnte wohl durch die fremden Einflüsse, die bald in Deutschland anfingen übermächtig zu werden, da bei der bekannten Vorliebe des Deutschen für alles Fremdländische holländische und englische Komödiantentruppen die beste Aufnahme fanden, und durch den das deutsche Volk in geistige und materielle Armut stürzenden Dreissigjährigen Krieg im Spriessen und Wachsen aufgehalten, nicht aber vernichtet werden.

Wie in den geistlichen Schauspielen, die fast durchweg gesungen wurden, finden wir auch in den Werken, in denen der Volkswitz eine bald mehr bald weniger hervorragende Rolle spielt, namentlich in den Fastnachtsspielen, den Gesang und bald auch die Instrumentalmusik angewendet. Überall sehen wir die Musik mit Witz und Humor eine lustige Ehe eingehen, aus der endlich die komische Oper, als eine höhere Kunstform, hervorgehen sollte.

Wie in dem „Eselsfest", so bildete die Musik auch in dem „Dreikönigsspiel" einen integrierenden Bestandteil. In diesem zog der König Herodes mit seinem Gefolge, Lieder singend und allerlei Possen treibend, von Haus zu Haus, um Geld und Viktualien zu sammeln, und in dem „Neidhartspiel", das Adelbert Heller in seinem Werke „Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert" ausführlich beschreibt, singt der Titelheld „einen fröhlichen Gesang und ist frödenreich"; später „da singen sie all under einander:

Awe, ich han ein weites loch,
Hiet ich nu ein grosses koch!
Die kue ist ungemolchen noch,
Wie mag ich mich erfüllen doch?

Darauf singt ein jeglicher was er will".

Fragen wir nach der Art der in den ersten Versuchen musikalisch-dramatischer Kunst angewendeten Gesänge, so finden wir ein- und mehrstimmige Lieder und Chorgesänge. Durch die mehr und mehr

Digitized by Google

sich ausbreitende Kunst der Niederländer aber wurde sowohl in Italien als auch in Deutschland der einstimmige Gesang fast völlig verdrängt, und zur Zeit Luthers bestand die Musik zu den dramatischen Werken mit wenigen Ausnahmen nur aus mehrstimmigen Sätzen. Der für die Kennzeichnung der Charaktere so überaus wertvolle Sologesang schien für immer verloren zu sein.

Das erste bei den Fastnachtsspielen und ähnlichen Aufführungen zur Anwendung gebrachte Musikinstrument dürfte die zu jener Zeit beliebte Bauernleier gewesen sein. Diese hatte eine der Guitarre nicht unähnliche Gestalt. Die Saiten, drei an der Zahl, liefen über ein mit Kolophonium bestrichenes und durch eine Kurbel drehbares Rad und über acht Bünde von der Form drehbarer Wirbel. Mit der einen Hand drehte man das Rad, strich also die drei Saiten wie mit einem endlosen Bogen an, mit der anderen Hand drehte man die Wirbelbünde und verkürzte so die Saiten nach Belieben. Im Laufe der Zeit bildete sich die Reihe der drehbaren Wirbel zu einem ordentlichen Klavier aus, indem die Wirbelbünde zu Tasten wurden.

Bei der in Deutschland vorherrschenden Neigung für Instrumentalmusik und dem damit verbundenen Interesse an der Erfindung neuer Instrumente (zu Anfang des 16. Jahrhunderts kannte man deren schon gegen 50 und Prätorius führt in seinem in den Jahren 1614—1620 erschienenen Werke „Syntagma musicum“ über 100 der verschiedensten Instrumente an, die alle im Gebrauch waren), konnte es nicht fehlen, dass bei dramatischen Aufführungen bald auch die verschiedensten Instrumente in Anwendung gebracht wurden. So heisst es u. a. in einem Fastnachtsspiel von Nicolaus Manuel (1484—1530), einem Maler und Holzschnitzer in Bern, anzeigend „den grossen vnterscheid zwüschen dem Papst vn Christum Jesum unseren säligmacher“, dass der Papst im grossen Kriegszuge mit allerlei Nationen aufzutreten habe, die eidgenössische Leibgarde mit „Trummeten, Posaunen, Pfeifen und Karthaunen, Huren und Buben“ und was zum Kriege gehört, „reichlich, hochprachtlich, als ob er der türkische Kaiser wäre“. In einem Spiel aus dem Jahre 1540 „müssen auch die Trummeter vffblasen und Scharkopff, der trummenschlaher tapfer arbeiten“. Burkhard Waldis (1490—1556), in seiner Jugend Franziskaner-Mönch, später evangelischer Pfarrer, schreibt in seiner „Parabel vom verlorenen Sohn“ vor, dass die „maltydt yp dat alter ehrlickste mit Trummeten, Schalmeyen, Cynken, Floyten vnd mancherlei Seytenspill“ geschehen soll, „na dussem wardt gesungen: Jesus Christus vnser Heylandt“ für fünf Stimmen.

Wenn wir aber in keinem der Schauspiele, denen Chorgesänge beigedruckt sind, besondere Partieen für die Instrumente finden, so darf uns

Digitized by Google

dieser Umstand nicht zu der Annahme verleiten, dass die Instrumente niemals mit den Singstimmen vereint angewendet worden seien. Ein Akkompagnement in unserem Sinne gab es zu damaliger Zeit allerdings noch nicht, sondern die Instrumente begleiteten die einzelnen Singstimmen unisono, indem jedes Instrument sich der seiner Stimmung entsprechenden Chorstimme zugesellte; einen besonderen Part für die Instrumente auszuschreiben war unter diesen Umständen also überflüssig.

Auch die Satzweise für die selbständige Instrumentalmusik unterschied sich im 16. Jahrhundert in keiner Weise von der für Chorgesänge, ebenso finden sich nirgends Angaben über die etwa zu benutzenden Instrumente. Wir erhalten, abgesehen von der Verschiedenartigkeit der Instrumente, einen annähernden Begriff von dem damaligen Zustande der Instrumentalmusik, wenn wir uns an die an vielen Orten bestehenden Bläser- oder Posaunenchöre erinnern. Auch hier verwendet man die für gemischten Chor komponierten Werke, indem man die vorhandenen Instrumente in vier, ihrem Umfang und ihrer Stimmung entsprechende Gruppen teilt. Dass aber auch die Tonsetzer des 16. Jahrhunderts ihre Werke für alle Instrumente verwendet wissen wollten, geht aus den auf den Titelblättern sich findenden Bemerkungen hervor. So steht z. B. auf der um die Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen Ricercare von Adrian Willaert (1490—1562): „appropriati par cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti" und auf dem Titelblatt einer im Jahre 1577 veröffentlichten Ausgabe der Madrigale Cipriano di Rore's (1516—1565), eines Schülers Willaerts, findet sich gleichfalls vermerkt: „accomodati per sonar d'ogni sorte d'Instrumento". Melchior Frank (1573—1639) gab „Newe Paduanen, Galliarden usw. auff allerley Instrumenten zu gebrauchen" heraus. Claudio Monteverde (1567—1643) aber war einer der ersten, der in seinen Symphonieen für Instrumente die letzteren ihrem eigentlichen Charakter gemäss behandelte und der Violine eine dominierende Stellung zuwies.

Von nicht geringem Einfluss auf die musikalisch-dramatische Kunst des Reformationszeitalters war der Volksgesang. Durch Luther und seinen Freund Johannes Walter (1496—1570) seiner rhythmischen Mannigfaltigkeit wegen dem Gemeindegesange dienstbar gemacht, war es der Volksgesang, der die neue Lehre hinaustrug in alle Welt und die Herzen empfänglich machte für den neuen Glauben. Diejenigen Musiker aber, das heisst die Organisten und Kantoren, welche die Weisen zu den kirchlichen Gesängen auswählten oder neu schufen, waren auch zu gleicher Zeit die Komponisten der Bühnenstücke, und so konnte denn eine günstige Rückwirkung des durch die Kirche gewissermassen veredelten Volksgesanges auf den hier in Rede stehenden Zweig der Tonkunst nicht ausbleiben.

Wer jene Tonsetzer des 16. Jahrhunderts waren, darüber fehlt uns

Digitized by Google

jede Kunde; nirgends finden wir ihre Namen verzeichnet und selbst von den zahlreichen Komponisten des folgenden Jahrhunderts, die für die Bühne tätig waren, sind uns die meisten nicht einmal dem Namen nach bekannt.

Ausführlicheres wissen wir dagegen von den Textdichtern jener Zeit.

Der fruchtbarste und talentvollste unter ihnen war Hans Sachs (1494—1576), der berühmte Meistersinger von Nürnberg. In seinem poetischen Lebenslauf, „Summa all meiner gedicht vom 1514 jar an bis in 1567 jar" finden sich verzeichnet: 16 Bände „Gesangbücher" mit 4275 Meistergesängen und 18 Bände „Spruchbücher", die 1773 Stücke, „ehe mehr denn minder", enthalten. Hans Sachs' dichterische Stärke aber lag in seinen Schwänken („Sankt Peter mit der Geiss", „Schlaraffenland" u. a. m.) und vor allem in seinen Tragödien, Komödien und Fastnachtsspielen; selten jedoch finden in ihnen Gesänge und Tänze Anwendung. Seine Laufbahn als dramatischer Dichter begann Sachs im Jahre 1517 mit einem Fastnachtsspiel, dem „Hofgesinde Veneris", und er beschloss sie nach 46 Jahren wiederum mit einem solchen, dem „Krämerskorb". Unter seinen Werken dieser Art dürfte das gelungenste das „Narrenschneiden" sein.

Hans Sachs war auch der erste, der Tragödien und Komödien unterschied, während man vordem nur geistliche und Fastnachtsspiele kannte. Ebenso finden wir in jener Zeit den Namen Singspiel zum ersten Male angewendet, und zwar in dem Werke „Opus theatricum" von Jacob Ayrer († 1605), einem Landsmanne Hans Sachs'. Das Opus enthält u. a.: „Ein schön singets Spil: Der verlarfte St. Franciscus mit der schönen Venedischen Wittfrauen, mit 4 Personen. In des Rolands Thon". Ferner „Ein singets Spil: Der Wittenbergisch Magister in der Narrenkappen, mit 7 Personen. In dem thon wie man den Dillathey o Narr dummel dich singt." Aus den Schlussbemerkungen scheint hervorzugehen, dass die in einem solchen „singets Spiel" vorkommenden Lieder nach einer bestimmten Melodie gesungen wurden.

An echter Komik, frischem Humor, tiefem Gemüt und sittlichem Ernst steht Jacob Ayrer seinem Vorgänger Hans Sachs bei weitem nach, übertrifft ihn aber in bezug auf eine besser durchgeführte Handlung und schärfere Charakteristik der einzelnen Personen.

Bis in die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinein lag die Aufführung dramatischer Werke ausschliesslich in den Händen von Dilettanten, es beteiligten sich an einer solchen nicht nur einfache Bürger und Handwerker, sondern auch die Schüler der Gelehrtenschulen und die angesehensten Personen einer Stadt. Dies änderte sich mit einem Schlage, als um das Jahr 1580 die ersten gewerbsmässigen Komödianten auftraten.

Zuerst waren es brabantische und holländische Banden, welche die Schauspielkunst berufsmässig betrieben; zu ihnen gesellten sich etwa zehn

Digitized by Google

Jahre später die „englischen Komödianten“ und, namentlich durch den Erfolg der letzteren ermutigt, auch bald deutsche Schauspielertruppen.

Mit dem Auftreten der Berufsschauspieler beginnen die strenge Zucht und Ehrbarkeit, die wir trotz aller Ausgelassenheit in den Stücken eines Hans Sachs und seiner Zeitgenossen gewahren, mehr und mehr von der Bühne zu weichen und bald galt es als eine Schmach, sich an der Aufführung eines Bühnenwerkes zu beteiligen. Die grösste Zuchtlosigkeit und Liederlichkeit kennzeichnete die Mitglieder dieser Banden, und die Missachtung, unter der der ganze Schauspielerstand Jahrhunderte lang zu leiden hatte und mit der selbst Künstler von dem Talent einer Karoline Neuber behandelt wurden, war die Folge jener Gemeinheiten und Unanständigkeiten, in denen sich die ersten Schauspielertruppen gegenseitig zu überbieten suchten.

Aber auch in anderer Beziehung machte sich der Einfluss der Berufsschauspieler auf die Entwicklung der dramatischen Kunst bemerkbar.

Wenn auch aus den Reihen der Geistlichkeit hervorgegangen, trägt die dramatische Kunst, die, wie wir gesehen haben, sich erst recht zu entwickeln begann, als das Volk sich ihrer bemächtigte, am Ende des 16. Jahrhunderts doch einen durchaus volkstümlichen Charakter. Mit Beginn des folgenden Jahrhunderts aber stellt sich die dramatische Muse mehr und mehr in den Dienst der Könige und Fürsten, der Vornehmen und Reichen, bis der musikalisch-dramatischen Kunst durch ihre italienische Schwester auch hier der Rang mit Erfolg streitig gemacht wird; und nur der Kunstzweig, dem diese Blätter gewidmet sind, fand nach wie vor unter dem Volke die beste Pflege, um im Laufe der Zeit, sich das Gute und Nachahmenswerte der italienischen Oper zu eigen machend, eine hohe Vollkommenheit zu erreichen.

Die ersten Fürsten, die der gewerbsmässigen Schauspielkunst eine Stätte bereiteten, waren der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und der Landgraf Moritz von Hessen-Cassel. Sie errichteten im Anfang des 17. Jahrhunderts die ersten Hoftheater in Deutschland; der erste war für das seinige sogar schriftstellerisch tätig.

Nichts war natürlicher, als dass die Schauspieler eifrigst bemüht waren, sich für das ihnen entgegen gebrachte fürstliche Wohlwollen erkenntlich zu zeigen. Aus ihren Reihen hervorgegangen, finden wir bald an jedem Hofe einen Hofpoeten, dessen Aufgabe es war, jedes freudige Ereignis am Hofe durch seine Dichtungen zu verherrlichen, und so entstanden denn die sogenannten Hof- und Staatsaktionen, die Ballets, die, wenn in ihnen auch Gesang zur Anwendung kam, singende Ballets benannt wurden, die Hofwirtschaften und Hofmaskeraden. Je bombastischer die Sprache dieser Poeten, dieser Lobhudler der Tugenden wie der Schwächen

Digitized by Google

ihrer Fürsten, desto grösser war das Interesse dieser an den Leistungen ihrer Poeten und Schauspieler, nach der stets geltenden Regel, dass die Schmeichelei der Eitelkeit sich grosse Rechte erwirbt und an der Tafel der Grossen obenan sitzt. Die Geschichte der dramatischen Kunst lehrt uns, dass bis in das letztvergangene Jahrhundert hinein es fast immer grosse Hoffestlichkeiten waren, die den Anlass zum Schaffen neuer Bühnenwerke, sowohl Schauspiele als Opern, gaben; dem Prunk und der Augenlust wurden hierbei die weitesten Konzessionen gemacht.

Im 16. Jahrhundert, als in Deutschland infolge der Reformation das geistige Leben sich erst zu regen anfing, sehen wir Italien bereits im Glanze höchster Kultur und feinsten geselligen Lebens. Ein Correggio in der Malerei, ein Tasso in der Dichtkunst, ein Palestrina in der Musik verherrlichten mit ihren unsterblichen Werken das Vaterland, Kunst und Wissenschaft fanden überall die eifrigste Pflege und der Geist der Renaissance führte endlich auch jene grosse durchgreifende Umgestaltung der Tonkunst herbei, mit der gewissermassen die moderne Zeit in der Musik ihren Anfang nimmt. In Florenz war es, wo mit der Wiedereinführung des einstimmigen Gesanges die neue Kunstform, die Oper, ins Leben gerufen wurde. Nicht lange währte es, dass die Oper auch in Deutschland ihren Einzug hielt, und mit ihr kamen naturgemäss auch italienische Künstler über die Alpen.

Einer der ersten Fürsten, die italienische Sänger und Sängerinnen an ihren Hof kommen liessen, war Kurfürst Johann Sigismund von Brandenburg. Er berief im Jahre 1616 Bernardo Pasquino Grassi aus Mantua und Giovanni Alberto Maglio aus Florenz als Sänger für seine Kapelle. Ihm folgten im Laufe der nächsten Jahrzehnte die Höfe von Wien, Stuttgart und Dresden, wo seit dem Jahre 1614 Heinrich Schütz als Hofkapellmeister fungierte.

Heinrich Schütz (1585—1672) ist derjenige Meister, der, nachdem er in Italien seine Ausbildung genossen hatte, die neue Kunstform mit nach Deutschland herüberbrachte. Die erste deutsche Oper war die von Schütz auf den Text Rinuccini's, den Martin Opitz ins Deutsche übersetzt hatte, komponierte „Dafne". Sie gelangte im Jahre 1627 auf Schloss Hartenfels bei Torgau aus Anlass der Vermählung der Prinzessin Sophie von Sachsen mit Georg II. von Hessen-Darmstadt zur ersten Aufführung.

Die Musik zur „Dafne" ist leider nicht mehr verhanden; sie wurde wahrscheinlich im Jahre 1760 ein Raub der Flammen, mit ihr auch die Partitur zu einem Ballet „Orpheus und Euridice", das Schütz zur Vermählungsfeier des Kurfürsten Johann Georg von Sachsen mit Magdalena Sybilla, der Tochter des Markgrafen Christian von Brandenburg-Bayreuth, im Jahre 1638 komponiert hatte. In seinen übrigen, meist kirchlichen

Digitized by Google

Werken, von denen ein Rückschluss auf die Musik der „Dafne“ wohl zulässig sein dürfte, strebt Schütz eine selbständigere Instrumentalbegleitung an, versucht die alten Kirchentonarten durch unser modernes Tonsystem zu ersetzen und ist bemüht, die in Italien entstandenen Formen des Rezitativs und des Konzerts mit der bei uns üblichen Form geistlicher Musik, der Motette, zu verschmelzen. Nur von der Herrschaft der Mehrstimmigkeit kann auch Schütz sich nicht losmachen. Seine Gesänge sind auch da, wo nur eine Person ihre Gedanken kund zu tun hat, mindestens zweistimmig; doch gestattet er, das Vernunftwidrige dieser Kunstform wohl fühlend, dass neben dem Sologesang die übrigen Stimmen auf Instrumenten ausgeführt werden dürfen.

Während man sich an den Höfen bei den zur Aufführung gelangenden Staatsaktionen, Ballets, Wirtschaften und Maskeraden prächtig unterhielt und an den Leistungen der italienischen Sänger und Sängerinnen, zu denen sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch die ersten Kastraten gesellten, ergötzte, findet die deutsche musikalisch-dramatische Kunst in den Stürmen des 30jährigen Krieges, die ganz Deutschland bis ins innerste Mark erschütterten und das volkstümliche Element vernichteten, nirgends eine Pflegestätte.

„In den wüsten Tragödien jener Zeit“, sagt der Literaturhistoriker Robert Eduard Prutz, „findet sich keine Spur dramatischer Anordnung, die stärksten Effekte, die krassesten, unwahrscheinlichsten Situationen, die handgreiflichsten Übertreibungen waren das Willkommenste; das Publikum, das dicke Nerven mitbrachte, wollte nicht sanft berührt und leise gekitzelt sein, nein, derb gestriegelt wollte es sein.“ Das war die Stufe, auf der die deutsche Bühnenkunst stand, als nach dem westfälischen Frieden Handel und Wandel sich wieder zu regen begannen und das Volk sich auch der Kunst wieder zuwandte. In dem Bestreben, es wieder mehr zu sich heranzuziehen, schufen Theaterdichter und Schauspieler jene wunderliche dramatische Form, in der zwei Handlungen, eine tragische und eine komische, neben einander zur Darstellung gelangten, indem zwischen je zwei Akte des ernsten immer ein Akt des heiteren Stückes eingeschoben wurde, das sogenannte Mischspiel. Der berüchtigte „Hanswurst“, der schon vorher in den Intermezzi oder Zwischenspielen, die zwischen den ernsten Szenen der Tragödie frei improvisiert wurden, sein Unwesen getrieben hatte, erkor sich jetzt die Mischspiele zu seiner Residenz, um seine Herrschaft im Laufe der Zeit auch auf andere Kunstformen auszudehnen, bis ihm endlich im Oktober 1737 das Todesurteil gesprochen wurde und die Neuberin ihn öffentlich verbrannte, ohne dadurch verhindern zu können, dass er auch später gelegentlich sein freches Haupt wieder erhob.

In der Zeit, in der die Sprachgesellschaften, unter ihnen der

Digitized by Google

„Palmenorden", die „Aufrichtige Tannengesellschaft", der „Gekrönte Blumenorden", bemüht waren, die deutsche Sprache und Poesie zu veredeln, und die Männer wie Martin Opitz (1597—1639), Georg Philipp Harsdörffer (1607—1658), Verfasser des „Nürnberger Trichters", Paul Flemming (1609—1640), Simon Dach (1605—1659), von dessen Gedichten Heinrich Albert (1604—1651) viele in Musik gesetzt hat, und endlich den grossen Paul Gerhardt (1607—1676) zu den ihrigen zählten, finden sich nur wenige Dichter, die auch als Dramatiker etwas Hervorragendes geleistet haben; unter ihnen steht Andreas Gryphius, geboren am 11. Oktober 1616 zu Glogau, gestorben daselbst am 16. Juli 1664, obenan, dem sich Daniel Caspar von Lohenstein (1635—1683) und Christian Weise (1642—1708) anreihen.

Gryphius verlangt fast in allen seinen Bühnenwerken die Mitwirkung der Musik. So schliessen z. B. in dem Trauerspiel „Leo Armenius" (der Titelheld ist der am Weihnachtstage des Jahres 820 ermordete griechische Kaiser gleichen Namens) der erste und zweite Akt mit einem Chor der Höflinge, der bei Gryphius den Namen „Reyen" führt. Der dritte Akt beginnt mit einem Chor der Spielleute und Sänger und endet mit einem solchen der „hoff-Junkern"; den vierten Akt beschliesst ein Chor der Priester und Jungfrauen. Ähnlich wie hier sehen wir auch in „Catharina von Georgien" und in „Die ermordete Majestät" oder „Carolus Stuardus" die einzelnen Akte mit Musik beginnen und schliessen.

Für eine Geschichte der komischen Oper aber sind die Gryphiusschen Lustspiele und das Mischspiel: „Das verliebte Gespenst", Gesangspiel, und „Die geliebte Dornrose", Scherzspiel, ganz besonders erwähnenswert. Von jenen sei zunächst das Schimpfspiel „Herr Peter Squentz" genannt. Es ist der Episode aus Shakespeare's „Sommernachtstraum" entlehnt, in der vor Theseus und seiner Gemahlin die tragische Geschichte von Pyramus und Thisbe von ungeschickten Schauspielern dargestellt wird. Das Stück ist nach der Weise Hans Sachs' in Knittelversen geschrieben; an Liedern findet sich in diesem Schimpfspiel nur eins. Auch im „Horribiliscribifax", einem Scherzspiel, in dem die während und nach dem dreissigjährigen Kriege sehr zahlreich auftretenden Prahlhänse gehörig verspottet werden und das unter Pauken und Trompeten mit einem Tanz aller Mitwirkenden schliesst, befindet sich nur ein Einzelgesang. In dem Freudenspiel „Majuma" aber kommen zwei Arien, ein sechsstrophiges Lied, ein Schlussreyen und verschiedene Aufzüge und Tänze vor; der Einfluss der italienischen Oper ist hier schon unverkennbar. Das zu dem oben genannten Mischspiel gehörige Gesangspiel ist in hochdeutscher Sprache, das Scherzspiel dagegen in schlesischem Bauern-

Digitized by Google

dialekt geschrieben. Jedes der beiden Stücke hat vier Akte und die Aufführung geschah, wie schon bemerkt, in der Weise, dass nach einem Akt des Gesangspiels immer ein Akt des Scherzspiels folgte. An Gesängen finden sich im „verliebten Gespenst" zwei Wechselgesänge, zwei Arien, mehrere Chöre und endlich ein Wechselgesang, eine Art Doppelchor, gesungen „von dem Reyen der Verliebten, welche im Gesang-Spil auffgezogen" und dem Reyen der Bauern, „die in dem untermischten Scherzspil erschienen waren"; auch ein „Tantz der Geister" und ein „Tantz der Lieben" ist vorgesehen. Das Mischspiel gelangte am 10. Oktober 1660 in Glogau bei Gelegenheit der Durchreise der Prinzessin Elisabeth Maria Charlotte, Pfalzgräfin bei Rhein und Herzogin in Bayern, der Braut Georgs III. zu Liegnitz und Brieg, zur ersten Aufführung.

Gryphius' Sprache bietet uns einen Masstab für die Bildungsstufe jener Zeit. Seine Dialoge sind meist unflätig und gemein, und es ist schier unglaublich, was sich das Publikum an rohem Cynismus, Grässlichem und Unnatürlichem hat bieten lassen.

Nach beiden Seiten hin wird Gryphius, bei dem ein sprudelnder Witz und gesunder Humor manches vergessen macht, von seinem Nachfolger Lohenstein noch übertroffen. So werden z. B. in dessen „Epicharis" vor den Augen des Publikums die Opfer der Tyrannenwut gepeitscht, gefoltert, geköpft, gewürgt, ihnen die Adern geöffnet und die Zungen ausgerissen; und das der Herzogin von Schlesien-Liegnitz gewidmete Werk „Agrippina" ist voll der grässlichsten Blutszenen und empörendsten Unzüchtigkeiten. Weise dagegen befleissigt sich schon eines vornehmeren Stiles, wenn auch seine Lustspiele nicht frei sind von Zoten und Albernheiten.

Die übrigen Dichter, die im 17. Jahrhundert für die Bühne, hauptsächlich für das deutsche Singspiel tätig waren, treten weit hinter die drei genannten zurück. Nur einige seien hier erwähnt. Johann Rist (1607—1667), gekrönter Dichter und Autor vieler Kirchenlieder schrieb „Das Friede jauchzende Teutschland, Welches Vermittelst eines neuen Schauspiels, theils in ungebundener, theils in gebundener Rede und anmuthigen Liedern, Mit neuen, von M. Jacobi, bey der Stadt Lüneburg Cantorn, gesetzten Melodien, denen mit guter Ruhe und Frieden nunmehr wolbeseligten Teutschen, Teutsch und treu meinentlich vorstellet. J. R. Nürnberg 1653." Der „Erzschreinhalter" der „Fruchtbringenden Gesellschaft" Georg Neumark (1619—1681) dichtete „Keuscher Liebesspiegel", ein Schauspiel „mit musikalischen Stücken und bildlichen Stellungen ausgezieret"; Neumark ist auch der Dichter des Liedes „Wer nur den lieben Gott lässt walten". Der kurfürstlich sächsische Steuerkassier in Dresden Constantin Christian Dedekind schrieb geistliche Schauspiele „bekwehmet

Digitized by Google

zur Musik", Singspiele und Ballets. Von dem Pfarrer Carl Seyffahrt (1630—1681) besitzen wir Singspiele im „Poetischen Glückstopf" und von dem Nürnberger Christian Führer von Haimendorf (1663—1732) ein italienisches Singspiel „Die siegende Stärke". Endlich entwickelten auch J. Christian Emmerling und die sächsischen Hofdichter David Schirmer und Eduard Geller eine erfolgreiche Tätigkeit.

Von ganz hervorragender Bedeutung ist aber auch ein Werk Harsdörffers. Der Titel lautet: „Selewig, geistlich Waldgedicht oder Freudenspil. Gesangsweis auf italienische Art gesetzet durch Johann Gottlieb Staden", und wird darin zur Darstellung gebracht, „wie der böse Feind den frommen Seelen auf allerlei Wegen nachtrachtet und wie selbe hinwiederumb von dem Gewissen und dem Verstand durch Gottes Wort vom ewigen Unheil abgehalten werden". Alle Personen in diesem Stück singen „und lässt sich hinter dem Fürhang darzu ein Saitenspiel (die Stimmen viel lieblicher zu machen) hören". „Selewig" wurde im Jahre 1644 geschaffen und gelangte noch im Jahre 1698 zu Augsburg durch Andreas Elenson, „principal der hochfürstlichen baadischen hochteutschen Hoff-Comödianten," zur Aufführung. Stade, ein Organist zu Nürnberg, hat sich bemüht, zu „Selewig" eine charakteristische, dem Text entsprechende Musik zu schreiben.

Wie bei den Bühnenwerken des 16., so finden sich auch bei denen des 17. Jahrhunderts die Namen der Komponisten, welche die in ihnen enthaltenen Gesänge geschaffen haben, nur selten verzeichnet, ein Beweis dafür, dass die Musik in jener Zeit der Dichtkunst völlig untergeordnet war.

Zu den wenigen Komponisten, deren Namen wir in den Sing-, Scherz-, Freuden- und Schäferspielen, in Ballets usw. des 17. Jahrhunderts verzeichnet finden, gehören ausser dem bedeutenden Heinrich Schütz: Johann Philipp Krieger (1649—1725), Hofkapellmeister zu Weissenfels; er schrieb die Musik zu „Der gedrückt und wieder erquickten Ehe-Liebe" und anderen Bühnenwerken und gab im Jahre 1690 eine Sammlung der in seinen Singspielen „Flora", „Cerops" und „Procris" enthaltenen Gesänge heraus (ein bedeutendes Werk ist auch seine „Lustige Feldmusik" für vier Blasinstrumente, mitgeteilt in den Monatsheften für Musikgeschichte, 30. Jahrgang); der Komponist des „Friede jauchzenden Teutschland" M. Jacobi; Caspar Forster oder Förster (1617—1673), Kapellmeister zu Kopenhagen, der u. a. auch die Musik zu A. Fr. Werners „Der lobwürdige Cadmus" geschrieben hat; der Nürnberger Kapellmeister Peter Heinlein (1626—1686?) und einige andere.

Die Musik zu den Singspielen des 17. Jahrhunderts weist einen erfreulichen Fortschritt gegenüber der musikalischen Setzkunst des vorhergehenden Jahrhunderts auf. Der mehrstimmige Gesang ist dem Sologesange

Digitized by Google

gewichen, neben diesem kommen Duette, Terzette und grössere Ensembles abwechselnd zur Anwendung. Die Instrumente nehmen eine den Singstimmen gegenüber selbständigere Stellung ein, sie führen kleine Imitationen aus, bringen hier und da eine kleine Nebenmelodie und überlassen die harmonische Unterstützung des Ganzen einem auf dem Klavier auszuführenden Generalbass. Zwischen die einzelnen Strophen des Gesanges tritt ein Ritornello, und ein kräftiges, vollklingendes Nachspiel fehlt selten. Die Besetzung des Orchesters ist ebenfalls eine reichere und neben der Trompete und der Flöte ist es namentlich die Geige, die dem Orchester mehr Glanz und Beweglichkeit verleiht. Seit dem Jahre 1675 sehen wir sie ihre Stellung als Königin der Instrumente behaupten.

Während der im vorhergehenden geschilderten Zeit wetteiferten die deutschen Fürsten miteinander, die berühmtesten italienischen Sänger und Sängerinnen in ihren Diensten zu haben, und was die Ausstattung der Opern betrifft, so suchte man Italien nicht nur gleich zu kommen, sondern womöglich noch zu übertreffen; bis ins Fabelhafte reichen die Summen, die dafür aufgewendet wurden. Geblendet durch den Glanz, der an den Fürstenhöfen herrschte, errichteten auch bald die wohlhabenderen Städte, darunter Hamburg, Augsburg, Breslau, Leipzig, Nürnberg, Halle, ihre ersten stehenden Theater. Aber in einer Zeit, in der Deutschlands Künste von Ausländern bespöttelt und selbst von manchem seiner Fürsten verachtet wurden, wären schliesslich auch diese Stadttheater nichts weiter geworden als Pflanz- und Pflegestätten für das Italienertum, hätte nicht der dem Deutschen trotz seiner Vorliebe für alles Ausländische dennoch innewohnende Hang zum Volkstümlichen hier und da gegen den übergrossen Einfluss des Ausländischen Front gemacht; und so sehen wir namentlich die erste der obengenannten Städte sich bemühen, der deutschen musikalisch-dramatischen Kunst eine Heimstätte zu bereiten.

Das Hamburger Stadttheater, auf Anregung des Direktors der kurfürstlich-sächsischen Hofkomödiantentruppe, Mag. Johann Veltheim, von dem nachmaligen Ratsherrn Gerhard Schott, dem Licentiaten Luetjens und dem Organisten an der St. Katharinenkirche daselbst, Johann Adam Reinike (1623—1722), auf dem Gänsemarkt erbaut, wurde am 2. Januar 1678 mit dem Singspiel „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch" eröffnet. Der Text zu diesem Singspiel war von dem gekrönten Poeten Richter verfasst, während die Musik dazu der Kapellmeister Johann Theile geschrieben hatte.

Johann Theile, der an der Hamburger Oper von 1678—1685 wirkte, wurde am 29. Juli 1646 zu Naumburg a. d. Saale geboren und machte seine musikalischen Studien bei Heinrich Schütz. Nachdem er mehrere Jahre in Leipzig als Gambenspieler engagiert gewesen war, liess er sich

Digitized by Google

in Stettin als Musikgelehrter nieder. Im Jahre 1673 wurde er herzoglich-holsteinischer Kapellmeister zu Gottorf, ging 1678 an das neu erbaute Theater zu Hamburg und 1685 als Nachfolger des braunschweigischen Kapellmeisters Johann Rosenmüller (1615—1683) nach Wolfenbüttel. Später finden wir ihn als Kapellmeister in Diensten des Herzogs Christian II. von Sachsen-Merseburg, nach dessen Tode er in seine Vaterstadt zurückging, wo er am 24. Juni 1724 starb. Zu den Werken Theiles gehören ausser dem genannten der ebenfalls im Eröffnungsjahr der Hamburger Oper komponierte „Orontes, der verlorene und wiedergefundene Prinz aus Candia", dem im Jahre 1681 „Die Geburt Christi" folgte.

Neben Theile waren für die Hamburger Oper in den ersten Dezennien ihres Bestehens tätig: Nicolaus Strungk (1640—1700); die grössere Anzahl seiner Opern schrieb er jedoch nicht für Hamburg sondern für Leipzig; die bedeutendste unter den für Hamburg komponierten dürfte die im Jahre 1678 zur Aufführung gebrachte Doppeloper „Der glückselig steigende Sejanus und der unglückselig fallende Sejanus" sein; ferner Johann Wolfgang Frank, zugleich Arzt und Theaterkapellmeister; er schrieb für Hamburg nicht weniger als 14 Opern oder Singspiele, darunter das komische „Don Pedro, oder die abgestrafte Eifersucht" im Jahre 1679; Johann Philipp Förtsch (1652—1708) komponierte neben einem Dutzend dramatischer Werke ernsten Inhaltes auch ein Lustspiel unter dem Titel „Don Quixotte de la Mancia"; ferner sind Johann Georg Conradi, Georg Bronner und Johann Sigismund Kusser oder Cousser hier zu nennen. Leider ist uns von der Musik dieser Komponisten fast nichts erhalten geblieben.

Wer die Geschichte des Hamburger Operntheaters mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt, dem wird die Tatsache nicht entgehen, dass das Sujet zu dem Singspiel, mit dem das Theater eröffnet wurde, sowie auch zu manchen folgenden Stücken nicht etwa deshalb der Bibel entnommen war, weil das Publikum besonderes Verlangen nach religiösen Stoffen trug, denn im Zeitalter eines Ludwig XIV. war man göttlichen Dingen weit weniger zugetan als zu irgend einer anderen Zeit, sondern nur in kluger Rücksicht auf die Geistlichkeit, die mit der Erbauung des Hamburger Theaters anfing, in Wort und Schrift gegen die „Satans-Kapelle" zu eifern.

Einer der erbittertsten Gegner der Oper war der an der St. Jakobikirche zu Hamburg angestellte Pastor Dr. Anton Reiser. Er schrieb nicht nur seine „Theatromania", worin er an der Hand von Aussprüchen alter Kirchenlehrer die Schauspiele verdammt, sondern eiferte auch von der Kanzel herab gegen alle diejenigen, „so mit allerhand sündlicher Wollust und mit ärgerlichen Lustspielen ihre mit verdammlicher Sicher-

Digitized by Google

heit eingenommenen, verblendeten und verstopften Augen und Ohren, ja gänzlich verstockten, felsenharten Gemüter und Herzen weiden und ergötzen." Nächst Reiser war es der Prediger an der St. Michaelskirche Johann Winkler, der sich an dem Kampfe wider das Theater beteiligte, trotzdem die Wittenberger theologische Fakultät das Gebahren der Geistlichkeit als einen Missbrauch des geistlichen Amtes und als unzeitigen Eifer bezeichnet hatte.

Nachdem der als Sänger an der Oper angestellte Magister Christoph Rauch in seiner „Theatrophania, zur Verteidigung der christlichen, vornehmlich aber der musikalischen Opera" den Versuch gemacht hatte, die in der Reiserschen Schrift enthaltenen Angriffe abzuwehren und der Theaterunternehmer Schott, als einer der Hauptbeteiligten, mit seinen „Vier Bedenken von Opern" hervorgetreten war, fasste endlich der Prediger der St. Katharinenkirche Heinrich Elmenhorst den Mut, seinen Amtsbrüdern entgegen zu treten. Seine bedeutende Schrift, in der er alle von Reiser in seiner „Theatromania" erhobenen Vorwürfe in glänzender Weise widerlegt, erschien im Jahre 1688 unter dem Titel „Q. D. B. V." (Quod Deus bene vertat) „Dramatologia antiquo-hodierna, Das ist: Bericht von denen Oper-Spielen, Darin gewiesen wird, Was sie bei den Heyden gewesen, und wie sie des darbey vorgegangenen abgöttischen und lasterhafften Thuens halber von den Patribus und Kirchenlehrern verworffen, Ferner Was die heutige Oper-Spiele seyn, und dass sie nicht zur Unerbarkeit und sündlicher Augen-Lust, sondern zur geziemenden Ergetzung und Erbauung im Tugend-Wandel vorgestellet, Dannenhero von Christlicher Obrigkeit als Mittel-Dinge wohl können erlaubet, und von Christen ohn Verletzung des Gewissens geschauet und angehöret werden, Aus Liebe zur Wahrheit geschrieben von Heinrich Elmenhorst, Pr. z. S. C. Hamburg, Gedruckt bey Georg Rebenl. Wittwe, 1688."

Die „Dramatologia", die Elmenhorst mit dem Spruch 1. Korinth. Kap. 6, V. 16: „Ist jemand unter euch der Lust zu zanken hat, der wisse, dass wir solche Weise nicht haben, die Gemeine Gottes auch nicht" einleitet, ist ein überaus schätzenswertes Werk, das ein weit über seinen eigentlichen Zweck hinaus reichendes Interesse erheischt.[1])

Der Kampf seitens der Geistlichkeit gegen das Theater blieb aber keineswegs auf Hamburg beschränkt. So sehen wir u. a. auch in Berlin den Kantor Heinrich Fuhrmann (1670—1736) mit schwerem Rüstzeug zu Felde ziehen.

Fuhrmann war Kantor am Friedrich-Werderschen Gymnasium zu

[1]) Vgl. die ausführliche Besprechung des Verf. in der „Allgemeinen Musik-Zeitung", Jahrg. 28, No. 20 und 21.

Digitized by Google

Berlin und als Theoretiker und Kritiker sehr geschätzt. Seine gegen das Theater gerichteten Schriften sind: „Gerechte Wag Schal" (geschrieben aus Anlass des zwischen Mattheson und Joachim Meyer entstandenen Streites über des letzteren „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik" und herausgegeben unter dem Pseudonym Innocentius Frankenberg zu Brandenburg 1728), „Das in unsern Operntheatris siechende Christenthum und siegende Heidenthum" von Liebhold und Leuthold, Canterbury, in dem musikalischen Hauptquartier 36 Meilen von Hamburg, 1728 [unter Canterbury soll die Burg, d. h. die Wohnung des Kantors verstanden werden; all zu bescheiden scheint der Herr Verfasser nicht gewesen zu sein], „Die an die Kirche Gottes angebaute Satanskapelle" ... „allen christlichen Seelen zur Anschau und Abscheu vorgestellet von Marco Hilario Frischmuth. Getruckt zu Cölln am Rhein und verlegt von der heiligen 3 Könige Erben", und endlich „Die von den Pforten der Hölle bestürmte Himmelskirche", die mit dem vollen Namen des Autors im Jahre 1730 erschien.

Auch die Prediger Dr. Spener, Propst an St. Nicolai, und M. Johann Caspar Schade predigten mit Erfolg gegen die Oper, und nach Küstners „Altes und neues Berlin" soll die Geistlichkeit die Königin sogar bewogen haben, ein neu erbautes Theater wieder niederreissen zu lassen, nur weil man beabsichtigte, die erste Opernvorstellung darin an einem Sonntage zu geben.

Schluss folgt

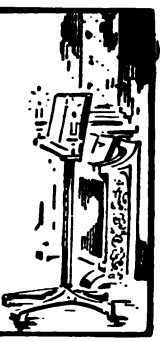


Digitized by Google



DIE GESETZE DER BOGEN-FÜHRUNG AUF DEN STREICH-INSTRUMENTEN

von Dr. F. A. Steinhausen-Hannover





enn man die Geschichte der Bogeninstrumente und ihrer Meister verfolgt, so findet man, dass es zu jeder Zeit fein beobachtende und denkende Künstler gegeben hat, die über das Wesen ihrer Technik und über die Bedingungen einer vollkommenen Tonerzeugung sich Rechenschaft zu geben versuchten. Weshalb ihrer stets nur wenige waren, das ist bis zu einem hohen Grade erklärlich. Denn ohne sie zu kennen, befolgt der Genius die von der Natur gegebenen Gesetze, intuitiv findet er den richtigen Weg. Die wenigen aber, die jenen Gesetzen nachzuspüren suchten, vermochten der Sache nicht auf den Grund zu kommen, weil es früher noch an der dazu unbedingt nötigen Kenntnis der natürlichen Gesetzmässigkeit fehlte, die die Bewegungen unserer Knochen, Gelenke und Muskeln beherrscht. Hatte man bis dahin die Bewegungen unserer Arme und Hände, wie auch das Gehen, Stehen usw. als etwas von der Natur Gegebenes in naiver Unmittelbarkeit hingenommen, so regt sich in unserer Zeit der Trieb des Zergliederns und des Fragens nach dem Wie und Warum, des Eindringens in den mechanischen Zusammenhang der Körperbewegungen. So entstand in den letzten Jahrzehnten eine Wissenschaft der Mechanik der Gelenke und Muskeln, unseres gesamten Bewegungsapparates, und damit ergaben sich die Mittel, mit deren Hilfe jeder einfache, elementare Bewegungsvorgang erklärt und eine Analyse komplizierter Bewegungen unternommen werden konnte.

Es ist also nicht zu verwundern, dass erst auf so gewonnener Grundlage auch den höchst verwickelten Bewegungen des rechten Armes bei der Bogenführung auf die Spur zu kommen war, aber andrerseits auch begreiflich, dass das von den Physiologen zusammengetragene Wissen vom Künstler allein für seine besonderen Zwecke auch jetzt noch nicht nutzbar zu machen ist, dass er zunächst auf die Hilfe und Leitung des Physiologen angewiesen bleibt. Ja, man muss folgerichtig sagen: die Bedingungen zur Lösung dieser Fragen werden am günstigsten dann gegeben sein, wenn physiologische Fachkenntnisse mit einer gewissen, wenn auch immerhin dilettantischen musikalisch-technischen Ausbildung auf einem Streichinstrument in einer Person sich zusammenfinden.

Digitized by Google

Ich habe nun den Versuch unternommen, dem Künstler die Wege zu weisen, auf denen er zum Verständnis jener verwickelten Gesetzmässigkeit vordringen kann. Der Leser findet diese Studien niedergelegt in dem bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen Buch: „Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten".

Eine Masse von Irrtum und Widersinn schleppt sich durch die Lehrbücher und Schulen wie durch den praktischen Unterricht hin. Da werden Dinge gelehrt und vom Schüler verlangt, die geradezu allen mechanischen Gesetzen zuwiderlaufen, Dinge, die auf den wissenschaftlich geschulten Beobachter fast lächerlich wirken.

Will man einen recht lebendigen Eindruck von der Zerfahrenheit der Unterrichtsmethoden gewinnen, so muss man einmal die zahlreichen Schulen, Katechismen usw. durchsehen, die sich mit der Methodik der Bogenführung auf Geige und Cello befassen. Ich habe beiläufig 50 durchstudiert und war erstaunt über die zahllosen Widersprüche nicht nur zwischen den verschiedenen Autoren, sondern auch bei einem und demselben Verfasser. Man sollte denken, eine solche Unklarheit müsse unerträglich sein und alle Hebel würden in Bewegung gesetzt, um sie zu beseitigen. Dass überall Zweifel und Unsicherheiten bestehen, dass jedem denkenden Geiger und Cellospieler besondere Rätsel zu schaffen machen — der Dilettant leidet geradezu unter den Rätseln der Bogentechnik — dass man von einer klaren Methode himmelweit entfernt ist, alles das beweist das Unhaltbare des jetzigen Zustandes. Nur einige Beispiele seien angeführt. Da wird der Anfänger mit der widersinnigen Zumutung gequält, den Oberarm ganz unbeweglich fest zu halten, er muss vielleicht sogar ein Buch oder dgl. zwischen Oberarm und Rumpf festklemmen. Und doch ist dies Festhalten nicht nur eine mechanische Unmöglichkeit, sondern man beraubt sich damit des besten Hilfsmittels, um die grossen Muskelkräfte des Oberarms und der Schulter auf die Bogenstange zu übertragen, und erzieht so systematisch den bekannten dünnen und nichtssagenden Ton, der gerade für die grosse Mehrzahl der Dilettanten charakteristisch ist.

Ein anderes Beispiel. Da werden die Gelenke mit roher Gewalt gedehnt, da verlangt man grobe gymnastische Übungen, wie z. B. die auch heute seltsamerweise immer noch empfohlene Jacksonsche Gymnastik einen „ziemlich schweren Alpenstock" als erfolgreiches Übungsmittel anpreist. Es ist ganz falsch, darauf auszugehen, in dem Arm ein höchstes Mass grober Muskelkraft heranzuzüchten. Da müsste folgerichtig der Athlet der beste Spieler sein. Woher kommt es aber, dass so häufig ausgesprochen muskelschwache Spieler den kräftigsten Ton produzieren, und dass sogar Wunderkinder durch ihre Tonfülle in Erstaunen setzen?

Einer der Hauptfehler jedoch ist die einseitige Hervorhebung des

Digitized by Google

Handgelenks, durch welche die ganze Reihe der übrigen zum Teil noch wichtigeren Gelenke in ihrer Bedeutung zurückgedrängt wird. Weil seine Bewegungen für die oberflächliche Betrachtung zufällig am meisten sichtbar sind, übersieht man darüber sogar viel wesentlichere Bewegungen. Man mache nur einmal den Versuch, mit dem Handgelenk allein, o h n e die Rollbewegung des Unterarmes, den Bogen zu führen, und man wird sich bald von der Unmöglichkeit überzeugt haben.

Man sehe sich ferner auch einmal die ganz unklare Bezeichnungsweise an — die notwendige Folge eines auf Grund laienhafter Anschauungen von den Bewegungen des Armes zurechtgemachten Systems. Da spricht man vom Aus- und Einbiegen, Wölben, Hinaufziehen eines Gelenks: Ausdrücke, die nicht entfernt das besagen, was eigentlich vor sich geht, unter denen sich jeder mit Fug und Recht etwas anderes vorstellt und mittels deren keine Bewegung unmissverständlich und eindeutig zu bezeichnen ist. Es ist kein Wunder, wenn solche ungenaue und vieldeutige Ausdrucksweise eine ganze Kette falscher Vorstellungen auslöst.

Ich kann die angezogenen Beispiele, deren Zahl sich beliebig vermehren liesse, an dieser Stelle nicht eingehender ausführen und begründen, sondern muss unbescheidenerweise abermals auf mein Buch verweisen, da es ja leider bisher darüber nichts anderes in der Literatur gibt.

Man fragt sich: woher kommt all der Widersinn? und findet nur die Antwort darauf, dass der Laie — und Laien sind in diesem Sinn ausnahmslos Künstler wie Dilettanten, sofern sie nicht physiologisch unterrichtet sind — sich die verkehrtesten Vorstellungen von allem macht, was an seinem Körper vorgeht, wie das der Arzt ja täglich zu beobachten genugsam Gelegenheit hat. So sind es auch die törichtesten Ansichten, auf die die Bogentechnik gegründet wird. Nun ist freilich eine gewisse Unkenntnis über den Bau und die Funktionen des Armes nicht zu verwundern und zu verübeln. Wenn aber diese Unkenntnis geradezu dahin geführt hat, ein ganzes System falscher Folgerungen davon abzuleiten, so ist es an der Zeit, Front zu machen und sich vom Fachmann korrigieren zu lassen. Philiströse Bequemlichkeit und schablonenhafter Dogmatismus leisten das Ihrige, um das System als Erzeugnis unantastbarer Weisheit hinzustellen. An dieser Vertrauensseligkeit rüttelt wissenschaftliche Skepsis.

Will man dem Übel der jetzt herrschenden Zerfahrenheit an der Wurzel beikommen, so ist die erste und fundamentale Forderung die, dass der Künstler und namentlich der Pädagoge das Mittel, mit dem er den Bogen führt und den Ton hervorbringt, seinen Arm und dessen Mechanik, gründlich kennen lernt. Er muss sich erst in den Gedanken hineinleben, dass eben nicht das Ohr den Bogen führt — um es einmal drastisch auszudrücken — sondern dass zwischen Ohr und Instrument ein Mittelglied

Digitized by Google

eingeschaltet ist, das seine Gesetzmässigkeit für sich hat, die auch das Ohr als sich übergeordnet und unabänderlich anerkennen muss. Nur die genaueste Kenntnis dieses Zwischengliedes ermöglicht es, ein dienstbereites, dem Willen gehorchendes, ausdrucksfähiges Werkzeug daraus zu machen. Diese Kenntnis bezieht sich, um eine ganz kurze Übersicht zu geben, auf die Funktionen der Gelenke und Muskeln, auf das Wesen des Übens, auf die Erfassung des Bogens als komplizierten Hebels mit fein beweglichem Drehpunkt, auf die Art und Wirkung der am Bogen angreifenden Kräfte, auf die Grenzen, die von der Natur für die Technik gesetzt sind usw. Alle diese Studien sind ausserordentlich interessant und nichts weniger als den musikalischen Geist tötend. Die Befürchtung, dass der Geist durch das Technische überwuchert werden könnte, ist grundlos, denn jede Kenntnis des bogenführenden Mechanismus hilft ja das Technische überwinden, und je mehr das Technische überwunden wird, um so freier wird der Geist und um so reicher kann er sich entfalten.

Bogen und Arm bilden zusammen ein in sich geschlossenes organisches Ganze, ein von den gleichen Hebelgesetzen beherrschtes System. Die grundlegende Folgerung hieraus ist die Drehung des Bogens bei jedem Strich um die zwischen Daumen und Mittelfinger liegende Spielachse, und auf dieser mechanisch absolut notwendigen Drehung beruht, wie ich hier nur andeuten kann, die Technik aller Stricharten sowohl wie die Bildung eines physikalisch vollkommenen Tones. Mit dem Verständnis für die fundamentale Bedeutung dieser Drehungsachse wird der ganze bogenführende Mechanismus mit einem Schlage klar und durchsichtig und daran finden alle die bisher gemachten Fehler und Widersprüche vollständig ihre Lösung. Wer die Spielachsendrehung einmal gesehen hat, der begreift, wie mir schon mehrfach mit Erstaunen bestätigt wurde, nicht mehr, wie er sie jemals hat übersehen können. Es ist übrigens interessant, dass Spohr schon nicht mehr weit davon entfernt gewesen ist, die Spielachse aufzufinden; lehrte er doch schon, dass der Bogen „zwischen den Fingern hin- und herbewegt werden müsse". Für eine von jedem Spieler erstrebte, ebenso wirkungsvolle wie rätselhafte Strichart, das Staccato, das bisher noch von keinem Lehrer hat erklärt werden können, bildet die Spielachsendrehung geradezu den Schlüssel. Aus den meisten der mir bis jetzt aus der Presse vorliegenden Meinungsäusserungen ersehe ich, dass die wesentliche Bedeutung dieser Drehung noch nicht als der „Angelpunkt" des ganzen bogenführenden Systems erkannt worden ist.

Der jetzige Zustand ist ganz besonders für den Unterricht unhaltbar. Es ist klar, dass mit dem alten Schlendrian aufgeräumt und die Unterweisung in neue Bahnen geleitet werden muss. Für den Pädagogen besteht die unabweisliche Verpflichtung, die Ergebnisse der wissenschaftlichen

Digitized by Google

Forschung in ihrer Lehrtätigkeit auszunutzen. Denn schon die nächste Generation wird ihre Lehrer dafür verantwortlich machen, wenn sie den nunmehr gebahnten Weg nicht geführt worden ist. Dazu muss eine neue Methodik geschaffen werden, natürlich nicht vom Künstler und Pädagogen allein, sondern unter Mitwirkung der Physiologen, wie ich das am Schluss meines Buches nachgewiesen habe. Vor allem aber darf man sich nicht dem Vorurteil hingeben, als ob diese Erweiterung des Unterrichts eine Erschwerung bedeute, dem Schüler langweilig sei und seine Fassungskraft übersteige. Selbstverständlich soll der Anschauungsunterricht progressiv, den Altersstufen angemessen, die praktische Unterweisung begleiten, so dass jeder technische Fortschritt mit vertieftem Verständnis jenes den Verstand und die Phantasie gleich fesselnden Mechanismus sich verbindet. Macht man doch auch jetzt den Versuch, die Technik des Gesanges und des Klavierspiels auf feste und einfache physiologische Grundlagen zurückzuführen. Warum soll dahinter der Unterricht auf den Streichinstrumenten zurückstehen?

Aus den Besprechungen in der Presse habe ich den übrigens vorausgesehenen Eindruck gewonnen, dass namentlich die Nichtfachmusiker, oder besser gesagt, die nicht beruflich das Geigen- und Cellospiel ausübenden gebildeten Dilettanten meinen Studien das gründlichste und regste Verständnis entgegenbringen. Von Ausnahmen unter den Künstlern führe ich mit Dank und Anerkennung Herrn Professor Hugo Becker in Frankfurt a. M. an. Ich habe in ihm einen ausserordentlich unterrichteten Künstler kennen gelernt, der über das Wesen der Technik in hervorragender Weise sich Rechenschaft zu geben versteht. Dass gerade in den Kreisen der Geigen- und Cellolehrer, denen es leider, wie von den Fachgenossen bekanntlich selbst geklagt wird, häufig an einer umfassenderen Allgemeinbildung mangelt, am längsten Widerstand gegen Neuerungen bestehen bleiben wird, darauf habe ich mich von Anfang an gefasst gemacht. Aber solche aus wissenschaftlicher Erkenntnis abgeleiteten Normen gehen mit Naturnotwendigkeit allen Widerständen zum Trotz ihren Weg, wenn auch nicht von heute auf morgen.



Digitized by Google

LISZT, WAGNER UND BÜLOW IN IHREN BEZIEHUNGEN ZU GEORG HERWEGH

von A. Niko. Harzen-Müller-
Schöneberg b. Berlin



icht ohne daran zu erinnern, dass Georg Herwegh, durch die Verhältnisse gezwungen und des schliesslichen Misslingens im voraus sich bewusst, aktiven Anteil an dem Aufstande in Baden 1848 genommen hat, wie Richard Wagner, Gottfried Semper und andere an den Dresdener Maiereignissen von 1849, infolgedessen Herwegh nach Paris und Zürich, Wagner nach der Schweiz, Semper nach Paris und London fliehen musste, lassen wir in den folgenden Zeilen die Politik ganz aus dem Spiele und beschränken uns auf Herweghs Beziehungen zu Liszt, Wagner und Bülow, insoweit sie durch die Musik angeknüpft und gepflegt worden sind oder für die Musik von Bedeutung wurden.

Soviel mir bekannt, hat sich bis jetzt keine deutsche Musikzeitung mit Herwegh eingehender beschäftigt; wohl aber brachte die heute nicht mehr erscheinende „New Yorker Musikzeitung" im Jahre 1875 (Jahrgang XVIII, No. 19 S. 10ff.) einen Nekrolog auf den am 7. April 1875 in Baden-Baden verstorbenen Dichter; das genannte Blatt, das in den Bibliotheken zu Berlin, Hamburg, München, Dresden und Leipzig nicht vorhanden ist, war mir leider nicht erreichbar, im New Yorker „Art-Museum" am Zentralpark wird es wohl zu finden sein. Bereits als neunzehnjähriger Tübinger Student der Theologie spendete Herwegh (geboren 1817 in Stuttgart), den der schweizerische Dichter und Philologieprofessor Jakob Mähly später nicht nur den „volltönendsten, sondern auch den vollkräftigsten Lyriker der deutschen Gärungsepoche" genannt hat, die Erstlinge seiner Muse für das „Album der Boudoirs" und für das „Lyrische Album", zwei poetische Beiblätter der Zeitschrift „Europa, Chronik der gebildeten Welt", die von Johann Karl August Lewald[1]) in Verbindung mit mehreren Gelehrten und Künstlern seit 1835 in Leipzig

[1]) Lewald, geb. 1792 in Königsberg und gest. 1871 in München, gab u. a. heraus: „Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst, nach dem Französischen der Frau von Bawr frei bearbeitet" (Nürnberg 1826). Lewald schrieb auch unter den Pseudonymen Kurt Waller, Hans Kindermann, Tobias Sonnabend.

Digitized by Google

und Stuttgart und vorübergehend in Karlsruhe herausgegeben wurde; von 1846 bis 1886 war Gustav Kühne[1]) Redakteur der „Europa", für die bekanntlich auch Richard Wagner unter dem Pseudonym W. Freudenfeuer wertvolle und interessante Beiträge geliefert hat. Bald darauf kam Herwegh nach Stuttgart, wo er nach teilweiser Erfüllung seiner Dienstzeit als „Soldat mit temporärem Abschiede" auf einem Balle mit einem Offizier in harten Wortwechsel geriet; um der sicheren Strafe zu entgehen, floh er im Frühjahr 1840 nach der Schweiz, wo er bei dem deutschen Flüchtling Dr. Elsner in dem vor den Toren von Konstanz im schweizerischen Kanton Thurgau gelegenen Dorfe Emmishofen wohnte. Ende April kam Herwegh nach Zürich, wo sich der Naturforscher Lorenz Oken, der Begründer der neueren Naturphilosophie (gest. daselbst 1851), und der Mineralogieprofessor Julius Fröbel, ein Schüler und Freund Alexanders von Humboldt, seiner annahmen. Im Herbst 1841 reiste Herwegh über Baden im Aargau nach Paris, von wo er im Frühjahr 1842 wieder nach Zürich zurückkehrte; bekanntlich wurde er in diesem Jahre wegen seines im Dezember an den König Friedrich Wilhelm IV. gerichteten, gegen seinen Willen und ohne sein Wissen veröffentlichten Briefes aus Preussen ausgewiesen. Der Eindruck, den seine Gedichte von den Ufern des Züricher Sees bis zur Ostsee hin hervorriefen, war ein mächtiger, unbeschreiblicher; überall las man die in „gepanzerten" Rhythmen verfassten Lieder, deren Dichter von Lewald in der „Europa", von Alexis Publicola und Dr. Johannes Scherr in besonderen Büchern (Nürnberg und Winterthur) dem deutschen Publikum warm empfohlen, von Heinrich Heine in einem an ihn gerichteten Gedichte „Herwegh, Du eiserne Lerche" apostrophiert, von Robert Prutz in einem schönen grossen Gedichte verherrlicht wurde.

Auch Franz Liszt, der sich um diese Zeit, vom Dezember 1841 bis März 1842, in Berlin aufhielt und durch sein Klavierspiel alles begeisterte, fand solchen Geschmack an den feurigen Weisen des sechs Jahre jüngeren Dichters mit der ehernen Stimme, dass er vier seiner Gedichte vertont hat. Zunächst komponierte Liszt das von Herwegh im Jahre 1841 gedichtete vierstrophige „Reiterlied", ein poetisches Meisterstück in seiner Art, das beginnt:

„Die bange Nacht ist nun herum,
Wir reiten still, wir reiten stumm und reiten ins Verderben.
Wie weht so scharf der Morgenwind!
Frau Wirtin, noch ein Glas geschwind vorm Sterben, vorm Sterben!"

[1]) Von ihm ist u. a. das von Heinrich Marschner, Wilhelm Speidel und von anderen komponierte Vaterlandslied „Germania", das Lied der deutschen Studenten aus seinem seinerzeit in Leipzig, Mannheim, Hannover und Magdeburg aufgeführten Drama „Kaiser Friedrich in Prag" sowie das Festgedicht „Cantate zum Weberfest in Dresden", in Musik gesetzt von Julius Rietz.

Digitized by Google

Man findet das „Reiterlied“ als No. 3 und No. 4 unter den „Vierstimmigen Männergesängen“ von Franz Liszt, die 1843 bei B. Schotts Söhne in Mainz, Antwerpen und Brüssel erschienen sind; die erste Version gibt das Lied a cappella, die zweite mit einer Klavierbegleitung; der Komponist hat es dem Grafen Alexander Telecky von Szék freundschaftlichst gewidmet. Wie Rudolf Gottschall[1]) erzählt, war das „Reiterlied“ von Herwegh-Liszt seinerzeit in Berlin sehr beliebt und wurde viel gespielt und gesungen.[2]) Der Dichter selber wurde in Berlin aufs beste aufgenommen; der „Berliner Figaro“ No. 260 vom 7. November 1842 schreibt:

„Herwegh ist nun seit ein Paar Tagen hier. Mit welcher Verehrung und Achtung man ihm entgegen gekommen ist, darf wohl kaum näher geschildert werden. Über Herwegh als Mensch und Dichter herrscht nur eine Stimme.“

No. 1 der oben genannten Männerchorsammlung von Liszt, deren Honorar von dem Meister in hochherziger Weise der im Jahre 1838 gegründeten Mozartstiftung in Frankfurt a. M. überwiesen wurde, um einen Beitrag zu liefern für die Stipendien an begabte junge Tonkünstler zur Vollendung ihrer Ausbildung, ist die Komposition des Herweghschen „Rheinweinliedes“, das, im Oktober 1840 gedichtet, einen Vergleich mit dem „Vaterlandsliede“ von Ernst Moritz Arndt oder mit dem gleichzeitigen „Rheinlied“ von Nikolaus Becker wohl aushalten kann. Liszt weilte im Sommer 1841 auf der Insel Nonnenwerth oberhalb Bonns und im Herbst vorübergehend in Köln; in diese Zeit fällt die Komposition des „Rheinweinliedes“, die er seinem Freunde J. Lefèvre, dem Chef der damaligen Firma Eck & Co. in Köln, dedizierte. Im August erhielt Liszt den Besuch der Kölner Liedertafel, die ihn in Rolandswerth feierlichst begrüsste und über Rolandsburg und Rolandseck nach Köln abholte, wo er auf Veranlassung der Herren Eck & Co. ein Konzert zum Besten des Dombaus veranstaltete. Das fünfstrophige Gedicht beginnt:

[1]) In dem Essay „Georg Herwegh“ in „Unsere Zeit, deutsche Revue der Gegenwart“ von 1875 (Neue Folge, XI. Jahrgang, Leipzig).

[2]) Am populärsten jedoch ist die auch ins „Allgemeine Deutsche Kommersbuch“ aufgenommene Melodie dieses Liedes von J. W. Lyra, nach der es von den deutschen Studenten allgemein gesungen wird. Weitere Kompositionen des Herweghschen „Reiterliedes“ für eine Singstimme mit Klavierbegleitung rühren her von C. Banck op. 57 No. 4, H. Evers op. 13 No. 3, J. Feyhl op. 4 No. 7, A. Härtel op. 5 No. 4, E. Hartmann op. 35 b2, J. Hey op. 1 No. 1, W. Weingand No. 2 und der in Wilhelmshaven wohnenden Pianistin Miss Mabel Seyton (Manuskript), die auch Herweghs „Die Liebe ist ein Edelstein“ (Manuskript) komponierte. Als Männerchor rührt das „Reiterlied“ her von C. F. Adam op. 6^{8}, C. Banck, F. Hiller op. 28^{1}, J. Fr. Kalliwoda op. 233^{2}, O. Keycher op. 7^{3}, Lyra-Weigel, J. Machanek op. 29, H. T. Petschke op. 11^{5}, C. Ad. Lorenz op. 56, C. Rheinthaler op. 15^{5}, K. G. Schaller, M. Seifriz op. 3 Heft 1 No. 1, F. Silcher, W. Sturm, A. Truhn, J. Chr. Weeber op. 19^{4}, J. B. Zerlett op. 164.

Digitized by Google

„Wo solch ein Feuer noch gedeiht,
Wo solch ein Wein noch Flammen speit,
Da lassen wir in Ewigkeit
Uns nimmermehr vertreiben!
Stosst an! Stosst an! Der Rhein,
— Und wär's nur um den Wein —
Der Rhein soll deutsch verbleiben!"

Auch dieses Lied steht mit der veränderten Überschrift „Geharnischtes Rheinlied" im „Allgemeinen Deutschen Kommersbuch", wird jedoch nach der Melodie einer „Alten Weise" gesungen.[1])

Das Herwegh-Lisztsche „Rheinweinlied" ist zuerst öffentlich gesungen worden vom damaligen „Philharmonischen Verein" zu Leipzig in einem von der „K. K. Österreichischen Kammervirtuosin" Frau Klara Schumann am 6. Dezember 1841 gegebenen Konzert, in dem auch Liszt aus besonderer Gefälligkeit mitwirkte; das Lied gefiel ausserordentlich und musste wiederholt werden. Genau acht Tage später, am 13. Dezember, steht es bereits wiederum auf dem Programm eines Leipziger Konzerts, das Liszt selber gab. Die „Neue Zeitschrift für Musik" (XV. Band No. 50 vom 21. Dezember 1841) nannte es in einer Besprechung dieses Abends eine „populäre Komposition". Bisher kannten Dichter und Komponist einander nicht; das „Rheinweinlied" gab die erste Veranlassung dazu. Herwegh, der damals in Paris im Hôtel de Béarn, rue de Lille No. 38, wohnte, richtete am 14. Dezember 1841 folgendes Dankschreiben[2]) an „Monsieur Liszt à Leipzig":

„Verehrtester Herr! Aus den Zeitungen erfahre ich, dass Sie einem meiner Gedichte die Ehre haben angedeihen lassen, die es nie erwartet und, abgesehen von seinem Gedanken, der aber nicht mir, sondern meinem Volke angehört, auch in keinerlei Weise verdient hatte. Als dem Freunde der hochherzigsten Frau unserer Zeit[3]) hatte ich Ihnen längst im Stillen meine Huldigungen dargebracht, als Künstler

[1]) Ausser Liszt haben nicht weniger als 23 Komponisten dieses Herweghsche Gedicht für Männerchor komponiert: Heinr. Marschner zum Besten des Hermann-Denkmals im Teutoburger Wald (Leipzig bei Hofmeister, jetzt vergriffen), W. Dettmer, der erste Darsteller des „Landgrafen" bei der „Tannhäuser"-Première in Dresden 1845, Mendelssohn 1844 op. 76^2 (in 20 verschiedenen Ausgaben, Sammlungen usw.), Robert Franz 1862 op. 32^1, C. F. Adam op. 6^1, J. Dürrner, H. Engmann, M. Ernemann op. 16^1, E. Hermes op. 54^3, J. Hey, F. F. Kirchhof op. 22^6, H. Molck op. 74^3, F. Mücke, H. T. Petschke op. 12^2, C. Lührs, E. Richter op. 30^6, J. Schneider, J. Schuppert op. 8^2, M. Seifriz, W. Seifensand op. 11^3, W. Volckmar op. 235, G. O. T. Weiss op. 3^2 und S. A. Zimmermann op. 35^3. W. Dettmer hat es auch für eine Einzelstimme in Musik gesetzt.

[2]) Es ist der einzige Brief Herweghs an Liszt in den „Briefen hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt", herausgegeben von La Mara (Marie Lipsius) Leipzig 1895, zwei Bände; man findet ihn im ersten Bande unter No. 20.

[3]) Gemeint ist die unter dem Pseudonym Daniel Stern bekannte französische Schriftstellerin Marie de Flavigny, Gräfin d'Agoult, aus Frankfurt a. M. (1805—1876).

Digitized by Google

kenne ich Sie leider nur aus dem Rufe, der Ihnen überall vorangeht. Doppelt erwünscht ist mir nun diese Gelegenheit, ein Paar Worte mit Ihnen zu wechseln, und zwar gleich Worte des Dankes, die schönsten, die man wechseln kann. Mit meinem heissen Danke verbinde ich aber auch die Bitte an Sie, mir eine Abschrift Ihrer Komposition zusenden zu lassen und mir die Erlaubnis zu erteilen, dieselbe der dritten Auflage meiner Gedichte, die im Februar erscheinen wird, als einen ganz besonderen Schmuck beizufügen.[1]) Sollten Sie im Laufe des Monats Dezember oder Januar einen Augenblick Ruhe finden, auf meine Bitte einzugehen, so wird mich eine etwaige Sendung noch hier in Paris treffen; mit dem ersten Februar reise ich von hier ab nach Zürich zurück, wo mein gewöhnlicher Aufenthalt ist, und von wo aus jeder Brief an mich gelangt. Der verfehmte Poet drückt dem gefeierten Komponisten die Hand. Georg Herwegh."

Die Berliner lernten das Herwegh-Lisztsche „Reiterlied" am 16. Februar 1843 zuerst kennen; an diesem Tage gab die „Akademie für Männergesang", die am 7. Dezember 1842 Liszt zu ihrem Ehrendirektor ernannt hatte, ein Konzert im Saale des Königlichen Schauspielhauses, bei dem Liszt selber sein Lied dirigierte; eine Kritik jenes Konzertes sagt u. a.:

„Ganz der düstern Färbung des Herweghschen „Reiterliedes" angemessen, durchschauerte uns der Lisztsche Chor, ganz meisterhaft ausgeführt mit seinem todesahnenden Refrain: ‚zum Sterben, zum Sterben!' Hier hat der geniale Mann den rechten Ton getroffen, der uns mit derselben Gewalt ans Herz greift, wie das Gedicht selbst."

Das „Rheinweinlied" brachten die Opernsänger Mantius, Bader, Zschiesche und Bötticher im dritten Konzert, das Liszt im Saale der Berliner Singakademie Anfang Januar 1842 gab, zur vollsten Geltung; die kräftige, feurige und charakteristische Komposition errang grossen Beifall. Schon am 25. Januar stand es wieder auf dem Programm eines Konzertes, das Liszt in der Aula der Berliner Universität eigens für die Studierenden gab; diesmal wurde es vom Gesangschore des zweiten Garderegiments unter Friedr. Wilh. Wieprecht gesungen. Damals veröffentlichte der „Berliner Figaro" einen fingierten Brief Liszts an den Redakteur des „Rheinlandes", Dr. Wiest, in dem es u. a. heisst:

„Ob Sie von meiner Komposition des Herweghschen ‚Rheinweinliedes' gehört, weiss ich nicht. Es sind schon dabei einige tüchtige Pokale, mit Rüdesheimer gefüllt, zerschellt worden. Herwegh ist mein Mann! Alles ist Saft und Kraft. Ein Quentchen Herwegh wiegt hundert Zentner Niklas Becker auf. Hier bin ich wie Mazeppa auf das wilde Ross des brausenden Tag- und Nachtlebens gebunden. Gott behüte mich nur vor den nachjagenden Wölfen, den Journalisten! Den Berliner Studenten habe ich eine Freude gemacht und in ihrer aula maxima gespielt. Das war ein Konzert! Donner und Doria! Ich spielte gerne jeden Abend einmal so burschikos wie in diesem Konzerte. Vielleicht bekomme ich meiner Verdienste wegen das Doktordiplom; dann seh' ich jeden nicht Doktor-Klavierspieler über die Achsel an!"

[1]) Ob dies geschah, weiss ich nicht, da mir die dritte Auflage der „Gedichte eines Lebendigen" leider nicht zu Gesicht gekommen ist.

Digitized by Google

Bekanntlich wurde Liszt einige Monate später von der Königsberger Universität durch den Professor Jacobi zum Dr. phil. honoris causa ernannt „propter consummatam artis musicae doctrinam usumque admirabilem orbis terrarum plausibus comprobatum".

Nicht nur in Deutschland wurde das „Reiterlied" und das „Rheinweinlied" vielfach gesungen — das letztere mit Orchesterbegleitung wurde noch im Jahre 1872 auf dem 4. niedersächsischen Sängerbundesfest zu Kiel vorgetragen — auch in Paris, im Herzen Frankreichs, gegen dessen nie schlummernde Rheingelüste das „Rheinweinlied" ja direkt gerichtet war, wurden sie von deutschen Sängern noch unter Liszts eigener Direktion vorgetragen, und zwar mit glänzendem äusseren und moralischen Erfolge, auf den Dichter und Komponist in gleicher Weise stolz sein konnten. Im Frühjahr 1842 gab eine deutsche Operngesellschaft in London Gastspiele, konnte aber, da das Unternehmen finanziell nicht genügend vorbereitet und gesichert war, und da das Interesse der Londoner für die deutsche Oper viel zu wünschen liess, zu keinen befriedigenden Einnahmen gelangen, weshalb die Vorstellungen vor der Zeit wieder abgebrochen werden mussten; die Mitglieder des Chors, meistens Rheinländer, erreichten auf dem Wege nach der Heimat mit knapper Not Paris, wo sie, von allen Mitteln entblösst, ankamen. Dort traf zur selben Zeit Liszt ein, der von dieser „Mainz-Londoner Operngesellschaft" für die Londoner Saison 1842 als Dirigent gewonnen worden war; kaum hatte er von der bejammernswerten Lage der unglücklichen Choristen gehört, da veranstaltete er, hilfsbereit wie stets, am 30. Juni unter ihrer Mitwirkung eine Matinée zu ihrem Besten. Der Oberst Thorn bot für das Konzert, in dem Liszt selber die Chöre dirigierte und seine in Paris noch nicht bekannte „Don Juan"-Phantasie spielte, sein schönes Hôtel in der Rue Varennes an; die Baronin von Rothschild, Baronin von Stockhausen und Gräfin von Salvandy besorgten das nähere Arrangement. Liszts Name genügte, um eine reiche Einnahme von 7200 Frs. zu erzielen, die den deutschen Choristen die Heimreise ermöglichte. Auf die Anzeige dieses Konzertes hin wüteten die französischen Zeitungen gegen das Programm und brachten wortgetreue Übersetzungen der beiden oben genannten Gedichte von Herwegh, die von den deutschen Sängern vorgetragen werden sollten. Und in der Tat, man muss den Mut Liszts bewundern, der den gegen die Rheingelüste Frankreichs gerichteten Refrain oder Worte wie:

„Herab die Büchsen von der Wand,
Die alten Schläger in die Hand,
Sobald der Feind dem welschen Land den Rhein will einverleiben"

und:

„Kein Tropfen soll, ein feiger Knecht, des Franzmanns Mühlen treiben!"

Digitized by Google

von Deutschen mitten in Paris singen liess! Am Tage der Aufführung aber trat das Unerhörte ein, dass die Zuhörer, die zuerst das „Rheinweinlied" niederzischen wollten, hingerissen und gepackt von der Wucht der Komposition und von der begeisterten Wiedergabe seitens der deutschen Sänger, allen Chauvinismus vergassen und den Ausübenden, dem Chore und dem Dirigenten, jubelnden Applaus darbrachten. Es ist dies einer der grössten Triumphe Liszts gewesen, dass er es verstand, die Musik zum versöhnenden Genius politischer Gehässigkeiten und Zwistigkeiten zu machen; das französische Publikum aber verdient nicht minder unsere Hochachtung, weil es die Macht und den Einfluss der Musik anerkannte und ihren glänzenden Sieg über politische Leidenschaften mitgewinnen half.

Eine dritte Herwegh-Lisztsche Komposition steht als No. 10 unter den im Jahre 1861 bei Kahnt in Leipzig erschienen 12 Liedern für Männerchöre; es ist „Der Gang um Mitternacht", ein Gedicht von echt lyrischem Reiz und Zauber, das beginnt:

„Ich schreite mit dem Geist um Mitternacht
Die weiten, stillen Strassen auf und nieder."[1])

Ich komme nunmehr zur vierten und letzten Herwegh-Lisztschen Komposition. Im Jahre 1844 war Liszt auf seiner mehrjährigen europäischen Konzertreise von Paris über Marseille und Toulon nach Nîmes gekommen, von wo er im Herbst über Montpellier, Toulouse und Bordeaux nach Pau am Fusse der Westpyrenäen reiste. In der Nähe von Pau wohnte seine Jugendgeliebte, die Komtesse Caroline Saint-Cricq, als Gattin des Schlossherrn von Artigau. Beide waren, als sie sich wiedersahen, tief ergriffen doch resigniert; damals fand sein wundes Herz Ruhe und Heilung, indem er eines der schönsten Gedichte Herweghs, das, eines grossen Dichters durchaus würdig, uns wie ein elegisch hingehauchter Schwanengesang anmutet, in Musik setzte. Dieses von Herwegh 1839 verfasste Sonett steht unter den „Strophen aus der Fremde" und beginnt:

„Ich möchte hingehn wie das Abendrot
Und wie der Tag mit seinen letzten Gluten,
— O lichter, sanfter, ungefühlter Tod! —
Mich in den Schoss des Ewigen verbluten."

Liszt hat die Originalskizze zu dieser Komposition, von der er in einem Briefe vom 12. April 1851 an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein schreibt: „Ce Lied est mon testament de jeunesse!", fast fünfzehn Jahre lang bei sich getragen; erst dann hat er das Lied veröffentlicht.

[1]) Für eine einzelne Stimme ist es auch noch von Th. Thraemer komponiert worden.

Digitized by Google

Es erschien als achte und letzte Nummer im sechsten Heft seiner „Gesammelten Lieder in sieben Heften“ bei Kahnt in Leipzig.[1]) Damals schrieb die Fürstin in einem Briefe vom 19. Mai 1858 an Georg Herwegh:

„Ces jours derniers, j'ai eu l'occasion de penser à vous plus que jamais. Liszt, en préparant pour l'impression une collection assez considérable de Lieder, a rechanté celui, qu'il a composé sur votre poésie. Je ne sais, si je vous ai dit, qu'il me l'avait chanté pour la première fois, il y a onze ans de cela, aux premiers jours de notre connaissance, et que ce chant m'avait été une des premières révélations de son génie. Votre nom se trouvait ainsi mêlé à nos premiers souvenirs. Je ne puis vous dire, combien tout cela s'est vivement représenté à ma mémoire! Si vous vouliez me faire un grand plaisir, vous m'enverriez ces vers écrits de votre main et signés de votre nom! Ne me refusez pas, car il ne vous faut que quelques minutes pour copier ces strophes, et j'en aurai de la joie pour si longtemps.“

Liszt schickte am 3. September 1859 aus Weimar ein Probeexemplar seiner Lieder an Louis Köhler und schrieb dabei:

„Die letzte Nummer ‚Ich möchte hingehen‘ (Gedicht von Herwegh) wollte ich Ihnen speziell widmen, und wenn Sie gelegentlich wieder nach Weimar kommen, suche ich Ihnen das Manuskript vor, wo Ihr Name darauf steht. Da ich aber bei dieser Gesamtausgabe alle übrigen Dedikationen weggelassen, behalte ich mir vor, Ihnen später etwas anderes, vermutlich Dickeres und Längeres, zu widmen.“ [2])

Als Herwegh nach dem Scheitern seiner revolutionären Taten sich mit Emma, der geistvollen und sprachenkundigen Tochter des wohlhabenden Kaufmanns und Hoflieferanten Johann Gottfried Siegmund in Berlin, verheiratet hatte und wieder nach Zürich zurückgekehrt war, widmete er dem ihn besuchenden Liszt, den er schon 1843 in Paris und später in Zürich nun auch persönlich kennen und schätzen gelernt hatte, das folgende „An Franz Liszt. 30. Oktober 1856“ überschriebene Gedicht:[3])

1. „Die lichte Blum' im dunkeln Kranz,
Den aus Geschicken du gewunden,
Francesca[4]) war's, o Meister Franz,
Drin ich dein Wesen tief empfunden.

2. Hinein, hinaus zieht uns der Klang,
Wo Erd' und Himmel sich berühren;
Zum wonnevollsten Untergang
Lässt sich das Herz durch dich verführen.

[1]) Andere Komponisten dieses Herweghschen Gedichtes sind M. J. Beer op. 12, E. Ehrismann No. 12, L. Leal, N. d. S. Quiteria op. 32 No. 2 und Fr. Dietrich, geb. 1799 in Havelberg, Kantor und Lehrer in Beelitz b. Potsdam; für Männerchor komponierte es W. Dugge op. 11.

[2]) Aus „Franz Liszts Briefe“, herausgegeben von La Mara, Leipzig 1893, 3 Bände. (Band I Brief 218.) Unter den 399 Briefen der ersten beiden Bände befindet sich kein einziger an Georg Herwegh gerichteter Brief Liszts.

[3]) Georg Herwegh „Neue Gedichte“, nach seinem Tode herausgegeben. Zürich 1877, Seite 263 und 264 unter „Vermischte Gedichte“.

[4]) Herwegh wollte ursprünglich einen Kommentar zur Dante-Symphonie schreiben, unterliess dies aber zum grossen Leidwesen Liszts. An seiner Stelle verfasste Richard

Digitized by Google

3. Die namenlose Trauer klärt
Sich auf in Paradiesesweise;
Der Engel senkt sein flammend Schwert
Und öffnet uns die Pforten leise.

4. Ich hör' und möchte, nimmersatt,
Den Atem in die Brust beschwören,
Als könnt' ein fallend Rosenblatt
Den Frieden, den du bringst, zerstören.

5. O, mehr als Zauber von Merlin,
Wie goldne Himmelsfunken blitzen
Die überird'schen Melodien
Aus deinen trunknen Fingerspitzen.[1])

6. Und diese Hand voll Seel' und Geist
Darf ich nach Jahren wieder drücken —
Du lieber Magier, das heisst
Mein Haus zehntausendmal beglücken!"

In den Briefen, die Herwegh seinen Besuch ankündigen, pflegt Liszt den Freund bisweilen mit „St. Georg" anzureden. Seit 1843 bis zu seinem Tode war Liszt mit dem Ehepaare Herwegh intim befreundet; im Jahre 1856 liess er bei seinem Besuch in Zürich speziell für Frau Herwegh eine grosse Photographie von sich anfertigen, die sich jetzt im Besitze ihres Sohnes Marcel in Paris befindet; die Platte ist nach Abzug dieses einen Bildes, das nicht einmal Liszts Tochter Cosima, der Patin Marcel Herweghs, bekannt wurde, vernichtet worden. Marcel Herwegh besitzt ausserdem noch ein kleines von Norwid mit der Feder skizziertes Porträt Liszts aus dem Jahre 1843 mit der Inschrift „Liszt au salon de Madame Georges Herwegh à Paris"; und noch 16 Tage vor seinem Tode — datiert aus Colpach vom 15. Juli 1886, der in Luxemburg gelegenen Besitzung des ungarischen Malers Michael von Munkacsy, der seit 1872 in Paris lebte — richtete Liszt einen kurzen, sehr lieben und zärtlichen Brief an den jungen Herwegh. Die gelegentlich eines von Liszt, Wagner und Herwegh im Jahre 1853 von Zürich aus unternommenen Ausfluges an den drei Quellen der historischen Rütli-Wiese durch einen Brüderschaftstrunk besiegelte Freundschaft wurde von allen bis ans Ende treu gehalten.

Wenn Liszt, 1853 allein und 1856 zusammen mit der Fürstin Caroline Wittgenstein und deren Tochter, der späteren Fürstin Hohenlohe, nach Zürich kam, galt sein Besuch besonders Herweghs und Richard Wagner.

Die Familien Wesendonk, Semper, Moleschott, Köchly bildeten in

Pohl zunächst für ein im Winter 1858 veranstaltetes Dresdener Liszt-Konzert seine aus feinstem Verständnis hervorgegangene und von Liszt sofort akzeptierte bekannte Einführung.

[1]) In einem „München" überschriebenen Gedicht vom Mai 1866, das mit dem Motto „Music is a strange thing" versehen ist, vergleicht Herwegh Liszt mit David; die betreffende à la Heine-Strophe lautet:

„David war ein Virtuos,
Seine Lieder sind kein Guano,
Auf der Harfe war er gross
Wie der Liszt auf dem Piano."
(„Neue Gedichte" Zürich 1877; Seite 154.)

Digitized by Google

Zürich bald einen engen Freundschaftskreis, der sich im Austauschen, Besprechen und Mitteilen der verschiedenen Ansichten über Religion und Politik, Kunst und Wissenschaft ein ideales Prinzip festgesetzt hatte. Ihm gehörten noch an Herweghs, die Schriftsteller Dr. Adolf Kolatschek und Dr. J. F. Arnold Wille, welch letzterer nebst seiner Gattin Gundelena Elisabeth Sloman (1809—1893)[1]), geboren zu Itzehoe in Holstein, zu Anfang der fünfziger Jahre von Hamburg nach Zürich übergesiedelt war. Wagner besuchte Willes oft auf ihrem reizend gelegenen Gute Mariafeld bei Zürich, allein und in Begleitung von Liszt oder Herwegh; hier las Wagner gegen Weihnacht 1852 an drei Abenden den Freunden seine Nibelungentrilogie vor, hier schrieb er, in späterer, trüber Zeit (1864) einige Wochen ganz bei Willes wohnend, an seinen „Meistersingern".

Jacob Moleschott rühmt in den von ihm für seine Freunde herausgegebenen Lebenserinnerungen (Giessen 1894) Herwegh mit diesen Worten:

„Bei ihm hatte die allgemeine Bildung zum Ebenmass, zum Ineinanderklingen von Kunst und Wissenschaft geführt; er vermittelte in der Unterhaltung zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Anschauung und Grundsätzen, und keine Götzen anerkennend, sprach er, der Dichter, oft das entscheidende, zusammenfassende Wort."

Wie Herwegh mit Wagner und Moleschott das gemeinsame Interesse für die materialistischen Lehren des Philosophen Ludwig Feuerbach[2]) verband, den er anfangs der sechziger Jahre auf dem Rechenberge bei Nürn-

[1]) Sie hat veröffentlicht eine Phantasie „Der Sang des fremden Sängers", „Dichtungen", zwei grössere Romane und eine Geschichte aus ihrer Heimat und von ihrer Familie während der napoleonischen Zeiten, betitelt „Stillleben in bewegter Zeit". Ein Jahr nach ihrem Tode erschienen in Buchform die zuerst von ihr 1887 in der „Deutschen Rundschau" veröffentlichten „Fünfzehn Briefe von Richard Wagner nebst Erinnerungen und Erläuterungen", Beiträge zur Kenntnis des Charakters Wagners und seines zehnjährigen Züricher Aufenthaltes.

[2]) Herwegh widmete „Seinem Ludwig Feuerbach", als dieser am 13. September 1872 starb, folgenden Nachruf:

„Durch Himmel und durch Hölle deinen Gang
Hast du gemacht wie jener grosse Dante!
Von göttlicher Komödie sprach man lang,
Bis sie als menschliche dein Blick erkannte!"

(„Neue Gedichte" Zürich 1877, S. 266.)

Herwegh hatte den Philosophen im Sommer 1845 in Heidelberg kennen gelernt. Wagner widmete 1850 seine Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" Ludwig Feuerbach in dankbarer Verehrung; nähere Beziehungen bestanden zwischen ihnen nicht, und die Widmung fehlt in den „Gesammelten Schriften und Dichtungen" (Bd. 3). Wagner, der selbst gesteht, dass Feuerbachs Schriften ihn 1850 lebhaft anregten, schloss sich später der Schopenhauerschen Richtung an. Herwegh war es, der Wagner mit Schopenhauers Schriften bekannt und vertraut machte und, ausgestattet mit hervorragenden Sprachkenntnissen, ihn in die Geisteswerke von Shelley, Byron und Hafis einführte.

Digitized by Google

berg einmal besuchte, so brachte er, obgleich selber nicht ausübend-musikalisch, doch den Tonschöpfungen Wagners grosses Interesse und Verständnis entgegen. Das Urteil der Frau Wille und Heinrich T. Fincks,[1]) dass Herwegh sich nicht für Musik interessiert habe, werden meine Ausführungen wesentlich mildern. Denn als Wagner in den Züricher Abonnementskonzerten des Winters 1852 Beethovensche Werke dirigierte, war Herwegh ganz entzückt und nannte diese Aufführungen „göttlich"; und Herwegh allein war es, der Wagner zur Aufführung seiner „Tannhäuser"-Ouvertüre bewog, was dieser — nach Carl Fr. Glasenapp — mit den Worten gestand:

„Herwegh, wohl der einzige Mann, dem ich mich bis zur vollsten Sympathie verständlich machen konnte, bat mich inständig, ihm doch die „Tannhäuser"-Ouvertüre vorzuführen; ihm zu Liebe überwand ich meine Abneigung gegen dies Unternehmen, bot alles auf, um die Schwierigkeiten desselben zu überwinden, und brachte so, immer das Auge auf Herwegh, eine Aufführung zustande, die mich endlich selbst überrascht und ungemein erfreut hat."

Eine Sammlung seiner Abhandlungen enthaltend „Das Judentum in der Musik", „Beethoven", „Über die Bestimmung der Oper", „Über die Aufführung des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen" und „Herr Eduard Devrient und sein Stil", widmete Wagner eigenhändig unter dem in grossen goldenen Lettern gedruckten Titel „Wagnersche Broschüren für Herwegh" seinem Freunde. Herwegh hat sein ganzes Leben hindurch grosse Liebe und tiefes Verständnis für die Musik gezeigt; er hatte ein vorzügliches Gehör, das schon in frühester Jugend bei ihm ausgebildet worden war, und spielte noch auf dem Maulbronner Seminar die Geige, sein Lieblingsinstrument, und auch etwas Klavier.

Wagner selber schreibt im Jahre 1871 an Herwegh mit Bezug auf die mit diesem in Zürich verlebte Freundeszeit:

„Meiner Frau habe ich im Laufe der Jahre mein Leben erzählen müssen, und zwar in die Feder, mit welcher sie es nachschrieb. Auch meine Züricher Zeit ist aufgezeichnet: da kommst Du denn viel und wichtig vor!"

Dass Herwegh musikalisch war, beweisen auch die meisten seiner Gedichte sowie der Umstand, dass so viele Komponisten diese der Vertonung wert und würdig fanden.[2])

[1]) „Wagner und seine Werke", Breslau 1896 (Bd. 1).

[2]) So komponierte Wilh. Speyer Herweghs „Protest" für Männerchor und verwob dabei in die von ihm selbst erfundene Melodie die des Lutherlieds „Ein feste Burg ist unser Gott"; W. Volckmar komponierte das Volkslied „Der Freiheit eine Gasse", Caroline Wiseneder den „Abschied", Adolf Jensen zwei Liebeslieder Herweghs; sein „Es ist ein Berg auf Erden" wird nach der Melodie von „Der alte Barbarossa" gesungen; sein „Der letzte Krieg" findet sich in dem bekannten Liederbuch für Männergesang „Rütli"; seine Lieder werden in der alten und neuen Welt ge-

Digitized by Google

Nicolaus Oesterlein erwähnt und das Wagnermuseum in Eisenach besitzt fünf Briefe Wagners an Georg Herwegh, von denen der erste aus der Wasserheilanstalt Albisbrunn bei Hausen im Kanton Zürich vom 30. Oktober 1851 datiert ist, wohin zum Besuche zu kommen Herwegh vor längerer Zeit schon versprochen hatte, ohne jedoch dieses Versprechen erfüllt zu haben; er kam aber noch in demselben Jahre nach Zürich, wo er Wagner bald kennen und lieben lernte. Aus Wagners Briefen an seinen Freund Uhlig wissen wir, dass Herwegh den Dichterkomponisten wegen der Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre plagte und eine recht farbenvolle französische Prosaübersetzung der Dichtung für die Grosse Oper in Paris zu liefern beabsichtigte, wogegen Wagner nichts einzuwenden hatte. Als Wagner dann im Juli und August 1853 sich eines Magenleidens wegen einer Kur in St. Moritz unterziehen musste, war Herwegh sein treuer Pfleger und Begleiter; wie gross das Vertrauen war, das der Meister dem Freunde entgegenbrachte, geht aus seinen eigenen Worten klar hervor:

„Für jetzt ist mein Arzt Herwegh; er hat grosse physikalische und physiologische Kenntnisse und steht mir in jeder Beziehung sympathisch näher als irgend ein Arzt."

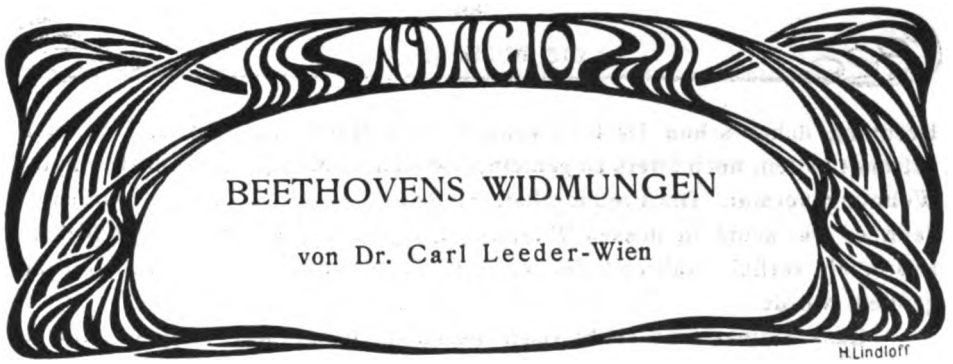
Als Wagner sich zu Anfang des Jahres 1853 in Zürich malen liess, und das Porträt nicht zu seiner Zufriedenheit ausfiel, wusste Herwegh ihn zu einer nochmaligen Porträtierung zu bewegen; er ging selber mit zu den Sitzungen, und so entstand, wie Wagner schreibt, „unter Herweghs minutiösester Anleitung, bei seinem geübten und kennenden Blicke" ein gutes Porträt; dieses Bild erschien bald darauf in Vervielfältigungen in Zürich, und am 8. April konnte Wagner es Breitkopf & Härtel zum Verlag für Deutschland anbieten. Im Februar 1853 schickte Wagner ein Exemplar seiner auf eigene Kosten gedruckten Nibelungendichtung an Herwegh mit der eigenhändigen Widmung: „Seinem Freunde Georg Herwegh zur Fortsetzung von Richard Wagner."

Als Wagner im Jahre 1854 „Rheingold" in der Komposition beendet hatte, rief er seine Freunde zusammen, um es ihnen vorzulesen, vorzusingen und vorzuspielen und um ihre Meinungen darüber zu hören. Herweghs Urteil war, „dass die Stabreime in der Tat durch die sie umhüllende herrliche Musik annehmbarer geworden seien".

sungen, und die zur „Plattdeutschen Grossgilde der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika" gehörige Plattdeutsche Gilde No. 15 zu Chicago führt noch heute den Beinamen Georg Herwegh.

Schluss folgt

Digitized by Google



Fortsetzung [1])

Als wegen des bedenklichen Gesundheitszustandes des Kurfürsten, Hoch- und Deutschmeisters, Erzherzogs Maximilian Franz 1801 eine allgemeine Versammlung des Deutsch-Ordens nach Wien berufen wurde, um bei der so bewegten Zeit dem Grossmeister einen geschäftskundigen Koadjutor beizugeben, kam mit vielen andern Ordensbeamten auch Stephan von Breuning, Beethovens Freund aus der Bonner Zeit, der Sohn der edlen Frau, der dieser soviel Dank und Liebe schuldete, nach Wien. Er hatte sich der Rechtswissenschaft gewidmet, war nach Vollendung seiner Studien in die Dienste des Deutsch-Ordens getreten und bekleidete nun die Stelle eines Hofrats-Assessors. Er blieb fortan und die ganze Zeit seines Lebens in Wien, denn als der neue Koadjutor, Erzherzog Carl, der gleichzeitig zum Chef des Departements für Kriegswesen ernannt worden war, eine Reform in der Leitung der Geschäfte des Hofkriegsrats durchführte, wurde Breuning als Hofkonzipist in diesen berufen und zeichnete sich so aus, dass er schon im 44. Lebensjahre Hofrat wurde.[2])

Mit der Ankunft Steffen Breunings in Wien lebte das alte Freundschaftsbündnis zwischen ihm und Beethoven wieder auf und erwies sich für beide als segensreich. Steffen, nicht nur ein grosser Musikliebhaber, sondern — nach Wegelers Bericht — von Vater Ries zu einem vorzüglichen Violinspieler gebildet, fand jetzt reichlich Gelegenheit, mit Beethoven zu musizieren, wurde durch diesen in die bedeutendsten musikalischen Kreise Wiens eingeführt und genoss dadurch vielfältig geistige Erholung von den anstrengenden und oft verdriesslichen Geschäften seines Amtes; Beethoven andererseits besass in Steffen, dessen edle Natur er seit lange kannte, einen aufrichtigen, in Geschäften erfahrenen Berater und einen stets vertrauenswürdigen Freund. Wir finden Beethoven und

[1]) Vgl. Heft 12, 13 und 19 des dritten Jahrgangs der „Musik".

[2]) Dr. Breuning: Aus dem Schwarzspanierhause.

Digitized by Google

Breuning daher schon 1804 in gemeinsamer Wohnung, und als sie sich getrennt hatten, noch öfters zu gemeinschaftlichem Mittagsmahle in Breunings Wohnung vereint. Die Freundschaft Steffens erprobte Beethoven gar bald: denn er war kaum in dessen Wohnung gezogen, als er in eine gefährliche Krankheit verfiel, während der er von Steffen mit grösster Aufopferung gepflegt wurde.

Dass Steffen eine dichterisch beanlagte Natur war, kam Beethoven sehr zu statten. Bei der ersten Aufführung seiner Oper Fidelio (20. Nov. 1805) überraschte ihn Breuning mit einem kurzen Gedicht, das im Theater verteilt wurde; Breuning wohnte im Dezember dieses Jahres der wichtigen Abendversammlung beim Fürsten Lichnowsky bei, in der mit Beethoven unter harten Kämpfen die Veränderungen vereinbart wurden, die man für nötig erachtete, um die Schwerfälligkeit des ersten Aktes der Oper zu beseitigen. Breuning arbeitete das ganze Textbuch um, verkürzte vieles und begrüsste die veränderte Oper, die nun mit grossem Beifall gegeben wurde, abermals mit einem Gedicht. In der Folge wurde Breuning von Beethoven auch vielfältig zu Verhandlungen mit Musikverlegern herangezogen. Die innigen Beziehungen zwischen den Jugendfreunden blieben auch unverändert, als Breuning sich im April 1808 mit Julie, der 19jährigen schönen und musikalisch gebildeten Tochter des dirigierenden Stabsfeldarztes Gerhard von Vering, vermählte. Beethoven kam nun gar oft zu Breunings, spielte mit der jungen Frau vierhändig und phantasierte dem Ehepaar oft bis tief in die Nacht vor. Einen besonderen Beweis seiner Freundschaft gab er beiden durch die Widmungen seines Konzertes in D op. 61.

Er hatte dieses Konzert als Violinkonzert 1806 für den Orchesterdirektor im Theater an der Wien, Franz Clement geschrieben, jenen ihm befreundeten Musiker, der schon in sehr frühen Jahren auf Kunstreisen als Wunderkind angestaunt, in der Folge wegen seiner Virtuosität und seines fabelhaften musikalischen Gedächtnisses, aber auch wegen seines regellosen Lebens in Wien allbekannt war. Das Manuskript in der kaiserlichen Hofbibliothek trägt von Beethovens Hand die Aufschrift: Konzert par Clemenza pour Clement primo Violino usw. Clement spielte es in seiner Akademie am 23. Dezember 1806, und zwar, da Beethoven mit der Komposition erst ganz zuletzt fertig wurde, ohne vorherige Probe à vista. Es missfiel den sogenannten Musikkennern und wurde für unspielbar erklärt; Beethoven arbeitete daher die konzertante Violinstimme im April 1807 in eine Pianofortestimme um, und das Konzert erschien in dieser Gestalt im August 1808 mit der Widmung an Frau Julie von Breuning, geborene von Vering. Leider fand das Leben der liebenswürdigen Frau ein frühzeitiges Ende. Der unvorsichtige Gebrauch kalter Fussbäder zog ihr einen

Digitized by Google

Lungenblutsturz zu, dem sie am 21. März 1809 plötzlich erlag. Beethoven, selbst tief ergriffen, geriet über den „krampfhaften, fieberhaften Zustand", in dem sich Steffen durch diesen unverhofften Todesfall und amtliche Zerwürfnisse befand, in die grösste Sorge. In einem rührenden Brief beschwört er, „da seine Verhältnisse ihm viel zu wenig erlauben, die hohen Pflichten der Freundschaft zu erfüllen", seinen Freund Gleichenstein „im Namen der guten edlen Gefühle, die er gewiss besitze", sich Steffens anzunehmen und widmete diesem das eben erwähnte Violinkonzert, welches — da es im März erschien, wenn es nicht schon früher diesem bestimmt war — dem Freund eine zarte Tröstung und eine liebevolle Erinnerung an die Verblichene sein sollte.

Nur einigemal erlitt das freundschaftliche Verhältnis zwischen Beethoven und Breuning ernstere Störungen, die in dem Charakter der Freunde ihre natürliche Quelle hatten. Beide waren edle, sehr lebhafte und zugleich leicht erregbare Naturen. Da sie vermeinten, als Jugendfreunde sich gegen einander ganz rückhaltlos aussprechen zu dürfen, Beethoven aber durch sein allmählich hervortretendes Gehörleiden zu Misstrauen und Argwohn neigte, während Breuning bei grösster Ehrenhaftigkeit eine nervöse Gereiztheit besass, die ihn jede, auch geringere Kränkung tief empfinden liess, so konnte es nicht fehlen, dass zuweilen Missverständnisse und Missstimmungen sich ergaben. Breuning war hierbei noch insofern im Nachteil gegen Beethoven, als dieser, sobald er sein Unrecht eingesehen und durch ein herzliches pater peccavi gesühnt hatte, das Vorgegangene gänzlich vergass, Breuning aber, schwächer besaitet, sich auch nach der Versöhnung noch längere Zeit einer gewissen Befangenheit und Vorsicht im Umgange nicht leicht entäussern konnte. Breuning spricht sich hierüber schon im November 1804 in einem Brief an seinen Schwager Wegeler aus: „Grösstentheils, nur mit einigen Ausnahmen, wo sich sein ursprüngliches Gefühl ganz frei äussert, ist Umgang mit ihm (Beethoven) eine wirkliche Anstrengung, wo man sich nie sich selbst überlassen kann". Breuning schrieb dies nach einem Zerwürfnis, das daraus entstanden war, dass Beethoven, nachdem er zu Breuning gezogen, vergessen hatte, seine frühere Wohnung zu kündigen. Beethoven hatte geraume Zeit gegrollt, dann aber, sein Unrecht einsehend, einen äusserst liebevollen Brief an Steffen gesendet und ihm, gleichsam als Versöhnungsopfer, sein von Horneman 1802 auf Elfenbein gemaltes Miniaturporträt, das beste aus jener Zeit, geschenkt.[1])

Das Freundschaftsverhältnis blieb nun eine Reihe von Jahren ungetrübt, bis es 1815 nochmals und für lange Zeit einen Bruch erlitt. — Ein Beamter des „Hofkriegsrats", in dem Breuning tätig war, hatte

[1]) Nach Thayer, der Brief und Geschenk mit Recht in dieses Jahr setzt.

Digitized by Google

diesem Verdachtsgründe gegen die Ehrlichkeit Carls van Beethoven mitgeteilt, und die Warnung ausgesprochen, sich nicht mit Carl in Geldgeschäfte einzulassen. Breuning hatte dem Beamten sein Ehrenwort geben müssen, ihn nicht zu nennen und teilte die Sache Beethoven, gleichfalls sub rosa, mit. Dieser stellte jedoch sogleich seinen Bruder zur Rede und nannte auf dessen Andringen Steffen als Quelle. Als nun dieser den Namen des Beamten anzugeben sich weigerte, erging sich Carl van Beethoven in offenen Briefen, die er beim Portier des „Hofkriegsrats" abgab, in den ehrenrührigsten Schmähungen gegen Steffen, so dass dieser im Zorn Beethoven wegen seines Wortbruchs eine scharfe Strafpredigt hielt und ihm erklärte, er könne solcher Unverlässlichkeit wegen mit ihm nicht weiter verkehren.

Zehn Jahre hindurch blieben nun die alten Freunde entfremdet. Hierunter litt Beethoven ausserordentlich. Wie nötig wäre ihm gerade in dieser langen Zeit, in den Jahren des Streites mit seiner Schwägerin, der Sorgen und Kümmernisse, die der Neffe verursachte, der Rat und die Hilfe des treuen Freundes gewesen! Erst bei einer Begegnung auf dem Glacis im August 1825 knüpfte sich wieder das alte Freundschaftsbündnis an und da Beethoven schon zu Michaeli 1825 in das nächst dem roten Hause, wo Breuning wohnte, gelegene Schwarzspanierhaus zog, wurde zwischen ihm und der Breuningschen Familie das traulichste Nachbarverhältnis wiederhergestellt. Breunings zweite Gattin, zu der Beethoven sich sehr hingezogen fühlte, übernahm es, seine Wirtschaft zu ordnen; man kam fast täglich zusammen, machte gemeinschaftlich Spaziergänge in die Umgebungen Wiens; Beethoven speiste auch häufig bei dem Jugendfreunde und schickte manchen Fisch in seine Küche. Er fühlte sich bei Breunings so zu Hause, wie es vor so vielen Jahren in Bonn gewesen war, und die Erinnerungen an jene ferne Zeit waren immer ein beliebtes Thema seiner Gespräche mit Steffen, mit dem er alles, was ihn gegenwärtig beschäftigte, seine Kompositionsprojekte wie die Sorgen, die ihm noch immer sein Neffe bereitete, eingehend besprach. Von wahrem Segen war für ihn die tätige Hilfe Breunings nach dem Selbstmordversuche des Neffen 1826. Treulich stand ihm der Freund auch in der letzten Krankheit bei. Mit Schindler suchte er am 26. März 1827 nachmittags für den Sterbenden die Grabstätte auf dem Ortsfriedhofe von Währing aus und geleitete am 29. schmerzerfüllt die Leiche dahin, nicht ahnend, dass er dem Freunde schon nach zwei Monaten (am 4. Juni 1827) im Tode folgen werde. Breuning wurde unweit von Beethovens letzter Ruhestätte auf dem Währinger Friedhof begraben. Kränkungen im Amte sollen seinen Tod beschleunigt haben.

Wir müssen uns nun den Frauen zuwenden, für die Beethoven Liebe

Digitized by Google

oder Freundschaft fühlte und denen er Werke dedizierte. Es ist bekannt, dass in Beethovens Leben die Frauen eine bedeutende Rolle spielen. Einige der liebenswürdigsten Züge des Meisters kamen in seinem Umgange mit Frauen zum Vorschein. Wie Wegeler, der Jugendfreund Beethovens und Dr. Bartolini, sein Leibarzt von 1806 bis 1816, übereinstimmend aussagen, war Beethoven „nie ohne Liebe" und meist von ihr lebhaft ergriffen. Der Gegenstand seiner Liebe war fast immer aus höheren Kreisen, und insbesondere waren es die Reize anmutiger, aber schwächlicher Frauen, für die er schwärmte.

Seine erste Flamme in der Wiener Zeit soll nicht von auffallender Schönheit gewesen sein; es müssen also wohl Vorzüge des Geistes und Herzens und insbesondere musikalische Begabung gewesen sein, die sein Herz in Bewegung setzten.

Babette (oder wie sie offiziell hiess: Anna Louise Barbara) Gräfin Keglevics, seine Schülerin, wurde bald der Gegenstand seiner Anbetung. Um so merkwürdiger ist, dass Beethoven, der ihr gegenüber wohnte, die Marotte hatte, zuweilen in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr zu gehen, um ihr Lektionen zu erteilen.[1]) Er widmete ihr die Sonate in Es op. 7, die in Wien „die verliebte" hiess und 1797 erschien, dann 1799 die Variationen in B-dur über das Thema: La stessa, la stessissima aus Salieri's Oper „Falstaff". Nachdem Babette 1801 den Fürsten Innocenz Odescalchi geheiratet hatte, widmete ihr Beethoven sein erstes, schon 1795 komponiertes Klavierkonzert in C-dur op. 15, dann die 1802 geschriebenen Variationen über ein Originalthema in F-dur op. 34; er beteiligte sich auch an den musikalischen Soireen, welche die Fürstin gab.[2]) Diese gründete im Verein mit der Gemahlin des Fürsten Franz Josef Max von Lobkowitz, Marie Carolina, geborenen Fürstin Schwarzenberg, 1811 den „Verein adeliger Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen", der gleich von seinem Beginn, besonders aber, nachdem er 1822 durch das grossmütige Testament des Grafen Anton Lamberg Sprinzenstein[3]) in den Besitz eines sehr ansehnlichen Vermögens gelangt war, eine ausserordentlich grosse humanitäre Wirksamkeit entfaltete und noch heute blüht. Die Fürstin Odescalchi starb 1813.

Das beginnende Gehörleiden hatte schon vor dem Ausgang des Jahrhunderts Beethoven viele trübe Stunden bereitet. Am 16. November 1801 schrieb er an Wegeler über seine wiedergewonnene heitere Stimmung: „Diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht,

[1]) Brief des Grafen Karl Keglevics vom 15. Juli 1867 an seine Tochter. Manuskript früher in Nottebohms Besitz.

[2]) Thayer II, 61.

[3]) Aus den Akten des Wiener Landesgerichts-Archivs.

Digitized by Google

das mich liebt und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke und es ist das erstemal, dass ich fühle, dass Heirathen glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande.“ Giulietta Gräfin Guicciardi hiess das Mädchen. Sie hatte, als sie Mitte November 1801 mit ihren Eltern nach Wien kam, eben ihr 16. Lebensjahr zurückgelegt. Ihr Vater Franz Josef, bis dahin Gubernialrat in Triest, war als Hofrat zur böhmischen Hofkanzlei berufen worden; ihre Mutter war eine geborene Gräfin Brunswick, und es liegt daher die Vermutung nahe, dass Beethoven durch die ihm bereits befreundete Familie Brunswick in das Haus Guicciardi kam, um der jungen Gräfin Unterricht im Klavierspiel zu erteilen. Die unleugbare Tatsache, dass Beethoven dieses Mädchen liebte, der leidenschaftliche Charakter der Sonate in cis-moll op. 27 II, die er ihr 1802 widmete, einige Äusserungen Beethovens zu Schindler (1823), endlich das Konzept eines überschwänglichen Liebesbriefes ohne Datum und ohne Adresse, das sich nach Beethovens Tode in einer verborgenen Schublade seines Schreibtisches vorfand, haben den Stoff zu einem von Beethovens Biographen Schindler und nach ihm von Marx und anderen Schriftstellern mit allerhand Variationen verfassten Romane gegeben, der, mit den rührendsten Episoden ausgestattet, die Leiden zweier hoffnungslos Liebenden schildert und darin gipfelt, dass Beethoven in seiner Verzweiflung den Hungertod im Park der Gräfin Erdödy in Jedlersee bei Wien sucht[1]). Die weitläufigen minutiösen Untersuchungen Thayers haben diesen Roman seines hyperromantischen Zaubers entkleidet, indessen behalten die authentischen Tatsachen noch immer des Interessanten genug. Wir müssen ihnen die Äusserungen Giuliettas über Beethoven vorausschicken, die sie 1852 gegenüber Otto Jahn machte. Sie sagte: Beethoven war ihr Lehrer, war ungemein streng, leicht heftig, warf die Noten hin, zerriss sie, nahm keine Bezahlung, obgleich er arm war, aber Wäsche unter dem Vorwand, dass die Gräfin sie genäht; bei dem geringsten Geräusch stand er auf und ging fort; er hatte ihr das Rondo in G op. 51 No. 2 im Manuskript gegeben, bat es sich aber aus, als er der Gräfin Lichnowsky etwas dedizieren musste und widmete ihr dann dafür die cis-moll Sonate. Er war sehr hässlich, aber edel, feinfühlend, gebildet.

Giulietta hatte, wie erwähnt, als sie Beethoven kennen lernte, eben ihr 17. Lebensjahr begonnen; sie war von sehr grossem persönlichen Reiz, auch in vorgerückten Jahren noch eine hübsche Erscheinung; sie besass, abgesehen von ihrem musikalischen Geschmack und ihrem fertigen Klavierspiel auf das schon die Sonate schliessen lässt, eine gute, wenn

[1]) Schindler I. 94.

Digitized by Google

auch nicht besonders hervorragende geistige Begabung. Kann es verwundern, wenn ein solches Mädchen die leicht entzündliche Natur des Meisters bald in Flammen setzte? Andererseits war es begreiflich, dass Beethoven, der bereits als Virtuos und Komponist hoch angesehen und in den Kreisen des höchsten Adels überaus beliebt, ja verhätschelt war, das Interesse einer jungen, eben aus der Provinz gekommenen, sehr musikalischen Aristokratin erregte.

Giuliettas Eltern schienen selbst den Standesunterschied bei seite zu setzen und ein innigeres Verhältnis zwischen den jungen Leuten zu gestatten, indem sie zugaben, dass Beethoven trotz seiner Armut den Unterricht unentgeltlich erteilte. Aber nun kamen die prosaischen Bedenken gegen die Heirat. Die Familie Guicciardi hatte kein Vermögen, Beethoven — dessen Ohrenleiden zwar damals noch nicht sehr bedeutend war und von ihm sorgfältig verheimlicht wurde — war zu jener Zeit lediglich auf den Ertrag seiner Kompositionen und die Unterstützung, die er vom Fürsten Lichnowsky und Grafen Fries bezog, angewiesen. Welche Aussicht für eine junge, schöne, von der Welt noch alles erwartende Gräfin! Das Mädchen mochten auch vielleicht die zeitweiligen Ausbrüche böser Laune, die oft urplötzlich kamen, für die Zukunft besorgt machen. Vermutlich drang der Vater daher auf Lösung des Verhältnisses und Beethoven scheint von dieser Wendung zuerst nicht übermässig ergriffen gewesen zu sein, denn er setzte den freundschaftlichen Verkehr mit der Familie noch bis sechs Monate vor Juliens Vermählung mit Wenzel Robert Grafen Gallenberg fort, die am 3. November 1803 stattfand. Der Graf war 1783 geboren, also auch viel jünger als Beethoven, besass eine gewisse wissenschaftliche und musikalische Bildung und war auch als Komponist, namentlich von Balleten, beliebt. Das junge Ehepaar übersiedelte bald nach Neapel und kam erst 1822 nach Wien zurück, als Barbaja das Kais. Operntheater übernahm und dem Grafen die Mitdirektion übertrug. Der Verfasser erinnert sich, dass, als 1843 das Jubiläum des Erzherzogs Carl durch ein Karussel in der Kais. Winterreitschule gefeiert wurde, der Einzug der Ritter unter den Klängen eines Marsches von Gallenberg, wahrscheinlich aus dem Ballet „Alfred der Grosse" stattfand und die Musik wohlgefiel. So graziös man Beethoven den Korb gespendet haben mochte, es blieb eben doch ein Korb. Beethoven hielt den Grafen für seinen Feind und behauptete 1823 im Gespräch mit Schindler, er habe eben deshalb ihm einmal eine Unterstützung vermittelt; der Graf seinerseits erklärte Beethoven für einen unerträglichen Menschen. Auf Juliens Gesinnungen und Gefühle konnte dieses Verhältnis nicht ohne Einfluss bleiben; es darf daher auch nicht befremden, dass sie Otto Jahn gegenüber sich so kühl äusserte und ihrer einstigen Neigung für Beethoven nicht erwähnte; eher könnte es

Digitized by Google

befremden, dass sie über Beethovens notorische Liebe zu ihr kein Wort verlor. Wahrscheinlich waren die verschiedenen Liebesromane, die hier und da erschienen und in welchen sie und Beethoven die Hauptpersonen spielten, ihr nicht unbekannt geblieben und hatten sie unangenehm berührt; sie fühlte keine Lust, dieses Thema nochmals zu berühren. Was Beethoven 1822 Schindler gegenüber über Julie in schlechtem, dunkelsinnigem Französisch äusserte, verdient nicht, genau abgewogen zu werden. Von Liebe konnte im Jahre 1822 nicht mehr die Rede sein. Julie starb in Wien erst am 22. März 1856, ihr Gemahl, der sich allmählich als ein recht dunkler Ehrenmann entpuppte, war 1839 aus dem Leben geschieden.

Dass sie Beethoven einige Jahre hindurch glücklich machte und zur Komposition der cis-moll Sonate begeisterte, wird ihr immer unsere Teilnahme sichern. Beethoven ertrug die Lösung seiner Beziehungen zu Giulietta Guicciardi vielleicht deshalb so leicht, weil ihm bereits die Morgenröte einer neuen Liebe aufgegangen war, die für sein Leben viel ernsthaftere Folgen hatte als die früheren. Sie führt uns in die Familie des Grafen Brunswick.

Schon in den 90er Jahren war der Künstler dieser Familie freundschaftlich näher getreten. Graf Franz Brunswick, 1779 geboren, gehörte zu dem Kreise von Beethovens jugendlichen Verehrern; er war ein ausgezeichneter Violoncellspieler und wurde einer der intimsten Freunde des Meisters, der sich mit ihm duzte. Den Schwestern des Grafen, Therese und Josefa, schrieb Beethoven ins Stammbuch das Lied: „Ich denke dein“ mit Variationen und mit den Worten: „Ich wünsche nichts so sehr als dass Sie sich zuweilen beim Durchspielen und Singen dieses kleinen musikalischen Opfers erinnern mögen an Ihren Sie wahrhaft verehrenden Ludwig van Beethoven. Wien 23. May 1799.“ — Josefa, die bald darauf den Grafen Josef Deym heiratete und 1821 starb, wird als sehr geistreich, graziös und liebenswürdig geschildert, von Therese, geboren 1778, existiert in der Familie Beethoven noch das Porträt; es zeigt das anmutige und freundliche Antlitz einer jungen Dame von 20 bis 25 Jahren und auf der Rückseite die Worte: „Dem seltenen Genie, dem grossen Künstler, dem guten Menschen von T. B.“

Beethoven war oft im Kreise der Brunswickschen Familie und mehrmals zu längerem Besuch auf ihrer Besitzung bei Pest, so namentlich 1806, wo er dort die Sonate in f-moll op. 57 (appassionata), die er zu jener Zeit für seine bedeutendste hielt, in einem Zuge niederschrieb und dem Grafen widmete. Auch im Herbst 1809 brachte er bei Brunswicks einige Wochen zu und komponierte vermutlich dort die Sonate op. 78 in Fis-dur, die er 1810 mit der Widmung an die Gräfin Therese Brunswick zugleich mit der ihrem Bruder gewidmeten Phantasie in g-moll

Digitized by Google

op. 77 herausgab. Beethoven schätzte die Sonate in Fis-dur ganz besonders, denn er äusserte einmal: „Immer spricht man von der cis-moll Sonate; ich habe doch wahrhaftig besseres geschrieben; da ist die Fis-dur Sonate etwas anderes." (Czerny.) Man sieht hieraus, wie ausserordentlich innig Beethovens Freundschaftsverhältnis mit Bruder und Schwester war, die ihn ja, wie ihre Cousine Giulietta Guicciardi sagte, „adorierten"; mit Therese scheint er aber schon 1806 in einem ernsthaften Liebesverhältnis gestanden zu sein. Damals schrieb er nach seiner Abreise von Brunswicks an den Grafen Franz: „Küsse Deine Schwester Therese", und der Biograph Thayer weist mit guten Gründen nach, dass jene überschwenglichen Liebesbriefe „an die unsterbliche Geliebte", die Schindler und nach ihm Marx auf Giulietta Guicciardi deuten, zu jener Zeit und an die Gräfin Therese müssen geschrieben worden sein. Im Herbst 1809 verlebte Beethoven wie erwähnt noch sehr glückliche Tage bei Brunswicks; anfangs Mai 1810 verlangt er von Wegeler aufs dringendste seinen Taufschein; drei Monate später aber schreibt Breuning an Wegeler: er glaube, Beethovens Heiratsprojekt habe sich zerschlagen.

Alles dies spricht dafür, dass Beethoven die Gräfin Therese liebte, von ihr auch geliebt wurde, die Beziehungen aber sich 1810 auflösten. Verstärkt wird diese Vermutung noch durch die Erzählung Robert Volkmanns: in Pest sei es eine lokale Überlieferung, dass Therese die Geliebte und erhoffte Braut Beethovens gewesen sei. Auffallend ist auch, dass Theresens Name fortan in keinem Schriftstück mehr erwähnt wird, obschon Beethoven mit dem Grafen Franz, „seinem teuren Bruder", noch fortgesetzt in den freundschaftlichsten Beziehungen stand; von Briefen sind so wenige vorhanden, dass die Vermutung gerechtfertigt ist, es müssten viele vernichtet worden sein.[1])

Da über die ganze Angelegenheit nicht mit apodiktischer Gewissheit zu sprechen ist, kann über die Ursachen der Auflösung des Verhältnisses, die nur von Therese herbeigeführt sein könnte, noch weniger etwas Positives gesagt werden. Die Wirkung war jedenfalls bei Beethoven eine sehr tiefgehende. Der Sommer 1810 verging, ohne dass er irgend ein grösseres Werk schrieb; erst im Oktober komponierte er das Quartetto serioso in f-moll op. 95, und dieses Werk scheint den Schmerz über ein vorlorenes Liebesglück, das bittere, trotzige Gefühl über eine zurückgewiesene Herzensneigung auszusprechen.

Gräfin Therese, die in dem Rufe eines grossen, edlen Herzens, aber eines etwas exzentrischen Charakters stand, blieb unvermählt. Sie wurde Ehrendame des Brünner Damenstiftes und starb, wenn dem Gothaer Almanach geglaubt werden darf, in hohem Alter um das Jahr 1873.

[1]) Thayer.

Digitized by Google

Graf Franz Brunswick blieb seinem Freunde bis zu dessen Ableben treu, ebenso auch der Muse der Tonkunst. Von 1819 bis 1822 führte er die Direktion des Pester Nationaltheaters und kämpfte mannhaft gegen den herrschenden schlechten Geschmack in der Oper; sein Haus war stets eine Freistätte für Künstler und Freunde edler Musik; er unterhielt ein ständiges Quartett, in dem er das Violoncell spielte. Namentlich Beethovens letzte Quartette wurden aufs sorgfältigste studiert. Seine Gemahlin, geborene von Justh, die zugleich seine Schülerin in der Musik war, glänzte besonders im Vortrag des Grossen und Tiefernsten; Schindler hebt sehr rühmend ihren Vortrag von Beethovens B-dur Trio und f-moll Sonate und von Spohrs c-moll Quintett hervor. Sie starb in Wien. Ihr Gemahl war ihr am 24. Oktober 1849 im Tode vorangegangen.[1]) Graf Laurencin, der sie in den letzten Jahren ihres Lebens in Wien oft besucht und spielen gehört hatte, erzählte dem Verfasser: sehr schöne sprechende Augen hätten auch damals noch ihrer äusseren Erscheinung Reiz verliehen.

Kurze Zeit, bevor sich Beethovens Heiratsprojekt zerschlug, wurde der Meister an einem Maitage 1810 durch den Besuch der jungen Bettina Brentano aufs angenehmste überrascht.[2]) Das poetische, höchst originelle Wesen musste auf ihn sehr erfrischend wirken. In der Tat war er — wie Bettina schreibt — in der heitersten Laune, zu Scherzen aufgelegt und erging sich in begeisterten Gesprächen über Musik; so hatte er eben das Lied: „Kennst du das Land“ geschrieben, das nur aus einer harmonischen Stimmung seines Innern hervorgehen konnte, und bald darauf komponierte er für Bettina das Lied „Neue Liebe, neues Leben“, in dem er durch Liebe beglückt aufjubelt, kurz: er zeigte sich fröhlich und glücklich, wie kaum je in seinem Leben. Mag nun das, was Bettina damals von Beethoven schrieb, wahr oder wenigstens teilweise dichterisch umgemodelt sein (er selbst meinte ja, als ihm Bettina sein mit ihr geführtes Gespräch vorlas: „Das soll ich gesagt haben? Da muss ich einen Raptus gehabt haben“) jedenfalls war der Umgang mit ihr und mit der Familie Brentano überhaupt für ihn ungemein erquickend und muss, wenn Bettina beim Eintritt der Heiratskatastrophe noch in Wien war, eine wahre Wohltat gewesen sein. Auffallend ist, dass Beethoven gerade bei Bettinas Ankunft[3]) seine zwei schönsten Lieder, das erste „indem

[1]) Gothaer Almanach.

[2]) Augsburg. Allg. Ztg. von 1869.

[3]) Thayer setzt Bettinas Ankunft nach der Katastrophe, allein die Zeitdaten widersprechen. Bettina kommt im Mai an; in demselben Monat erst schreibt Beethoven an Wegeler um seinen Taufschein und erst 3 Monate später schreibt Breuning, Beethovens Heiratsprojekt scheine sich zerschlagen zu haben. Aber

Digitized by Google

er an sie dachte", das zweite „für sie" komponiert haben soll, noch auffallender, dass er ihr diese Lieder nicht gewidmet hat, während er doch für seine kleine Freundin Maximiliana Brentano, die Nichte Bettinas, mit der er sich zuweilen neckte und die ihm einmal, als er sehr erhitzt war, unversehens eine Flasche kalten Wassers über den Kopf schüttete, das Klavier-Trio in einem Satz in B-dur schrieb und der erwachsenen (1821) seine Sonate in E-dur op. 109 und ihrer Mutter, Antonie von Brentano (1823) die 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli widmete (op. 120).

Antonie, geboren 1780, seit 1798 vermählt mit Franz von Brentano, war die Tochter des kaiserlichen Hofrates und grossen Kunstsammlers Josef Melchior von Birkenstock, des Freundes Beethovens. Sie war wegen der Kränklichkeit ihres Vaters mit ihrem Gatten nach Wien übergesiedelt, wo sie auch nach seinem Tode (1809) noch einige Jahre blieb. Beethoven bewahrte die Freundschaft, die er dem Vater bewiesen hatte, auch der Tochter und ihrer Familie. Er kam oft in ihr Haus, wohnte den dort von ausgezeichneten Musikern ausgeführten Quartetten bei und erfreute selbst öfter seine Freunde durch sein Spiel. Die Kinder Brentano's brachten ihm zuweilen Obst und Blumen in seine Wohnung, wofür er ihnen Bonbons schenkte und auch sonst immer grosse Freundlichkeiten erwies.

Ein hübscher Zug Beethovens, der in den „Grenzboten" erzählt wird, möge hier seine Stelle finden: Antonie Brentano war während ihres dreijährigen Aufenthaltes in Wien vielfach kränklich; wochenlang musste sie das Zimmer hüten und durfte niemand empfangen. In solchen Zeiten pflegte Beethoven regelmässig zu kommen, sich in ihrem Vorzimmer ohne weiteres ans Klavier zu setzen und zu phantasieren. Wenn er so der Leidenden in seiner Sprache Trost gegeben hatte, ging er wieder fort wie er gekommen war, ohne sonst von jemand Notiz zu nehmen.

Antonie Brentano starb in Frankfurt erst 1869, ihr Gatte daselbst 1844, Bettina in Berlin 1859.

Die 33 Variationen verdanken ihre Entstehung einer barocken Idee des Musikverlegers Diabelli, der über einen von ihm komponierten Walzer Variationen von einer Menge von Tonkünstlern verfassen liess und sie im Juni 1823 unter dem Titel: „Vaterländischer Künstlerverein. Veränderungen fürs Pianoforte über ein vorgelegtes Thema, komponiert von den vorzüglichsten Tonsetzern Wiens und der k. k. österreichischen Staaten"

selbst angenommen, das Heiratsprojekt habe sich noch im Mai zerschlagen, wie liesse sich dann Beethovens muntere Laune im Umgang mit Bettina, wie die Komposition obiger zwei Lieder damit vereinigen? Niemand wird behaupten können, diese Lieder und das seriöse Quartett seien aus ein und derselben Gemütsstimmung hervorgegangen.

Digitized by Google

herausgab. Die erste Abteilung enthält die 33 Variationen von Beethoven, die zweite 50 Veränderungen über denselben Walzer von 50 anderen Tonsetzern.

Hoffentlich wird Antonie Brentano über die 33 Veränderungen mehr Freude gehabt haben als Diabelli, der erwartet hatte, Beethoven werde nur einige Variationen über seinen Walzer komponieren und nun zu seiner Verzweiflung sah, dass Beethoven — offenbar in einem Anfall toller Laune — Variation nach Variation schrieb und gar nicht aufhören wollte.

Ignaz Freiherr von Gleichenstein, aus einem Breisgauer Adelsgeschlecht entsprossen, zu Stauffen 1778 geboren und bei Freiburg begütert, war 1801 anlässlich der allgemeinen Versammlung des Deutsch-Ordens mit seinem Freunde Stephan von Breuning nach Wien gekommen, wo beide bei dem kaiserlichen Hofkriegsrat in den Staatsdienst traten. Breuning machte seinen Freund mit Beethoven bekannt und da Gleichenstein ein grosser Musikliebhaber und vortrefflicher Violoncellspieler, dabei ein fein gebildeter, milder, offener Mann von seltener Herzensgüte, auch in Geschäften wohlbewandert war, entwickelte sich bald zwischen ihm und Beethoven ein Freundschaftsbündnis, das bis zu des Meisters Tode nie durch einen Misston gestört wurde. Gleichenstein imponierte durch seine edlen Eigenschaften Beethoven. Ihm gegenüber erlaubte sich dieser, wiewohl sie einander duzten, nie irgend einen Spass, wie dies in seinen Briefen an andere so häufig der Fall war und in den wichtigsten Fragen, mochten diese nun den Kopf oder das Herz in Anspruch nehmen, war es Gleichenstein, an den sich Beethoven mit vollstem Vertrauen wendete, um in ihm stets den besonnenen, teilnehmenden Ratgeber und Helfer zu finden. Dies war insbesondere der Fall, als Beethoven im Herbst 1808 den Ruf nach Kassel erhielt, und sehr schwankte, ob er ihm folgen solle. Durch Gleichensteins Vermittlung wurde Beethoven das Jahrgehalt ausgesetzt, und so der Meister für Wien bleibend gewonnen. Die Cellosonate in A-dur op. 69, die Beethoven ihm widmete, zeugt für die hervorragende musikalische Befähigung Gleichensteins und wird immer ein schönes Denkmal der Zuneigung und Dankbarkeit Beethovens bleiben. Beethoven schrieb auf das Exemplar dieser Sonate, das er 1809 nach der Einnahme Wiens durch die Franzosen an Gleichenstein sandte, die Worte: „Inter lacrymas et luctum", offenbar in bezug auf die erlittenen Drangsale.

In Einer Angelegenheit konnte ihm freilich auch der treue Freund nicht helfen. Beethoven hatte den Schmerz über die Lösung seines Verhältnisses zu Therese Brunswick schon längst überwunden; dazu mochte wohl Bettina Brentano durch ihr lebhaftes, geistreiches und anregendes Wesen hauptsächlich beigetragen haben. Nun hatte sich diese aber im

Digitized by Google

Frühjahr 1811 mit Achim v. Arnim vermählt, wozu ihr Beethoven einen herzlichen Gratulationsbrief schrieb. Doch sein Herz sehnte sich wieder nach der Verbindung mit einem weiblichen Wesen.

Nun hatte ihn Gleichenstein schon vor einigen Jahren in die angesehene Wiener Familie Malfatti eingeführt. Die feine Bildung und der musikalische Geschmack des Herrn und der Frau des Hauses und die Anmut der Töchter (Therese geb. 1. Januar und Anna geb. 7. Dezember eines und desselben Jahres) übten auf Beethoven einen solchen Reiz, dass er sich immer glücklich fühlte, wenn er im Kreise dieser Familie verweilen durfte. Besonders interessierte er sich für Therese, die sich zu einer vorzüglichen Klavierspielerin heranbildete und ihn durch ihr lebhaftes Wesen völlig bezauberte.

Im Mai 1811 vermählte sich Gleichenstein mit der jüngeren Tochter des Hauses, Anna, und Beethoven — vielleicht durch dieses Beispiel noch mehr angeregt — überraschte die Familie mit dem Antrage, Therese als Gattin heimzuführen. Das Körbchen, das er erhielt, muss diesmal gar zierlich geflochten worden sein, denn seine Erregung legte sich sehr bald, vielleicht dank der reizenden, musikalisch hochgebildeten, aber leider schon vermählten Amalie von Sebald, für die er im nächsten Sommer in Teplitz erglühte; dennoch blieb er dem Hause Malfatti und namentlich Therese nach wie vor freundschaftlich zugetan, auch nachdem diese am 14. Juni 1816 sich mit dem k. k. Hofrat der vereinigten Hofkanzlei Johann Wilhelm Freiherrn von Drosdick vermählt hatte.[1])

Gleichenstein kehrte ums Jahr 1815 in seine Heimat zurück und sah seinen Freund erst 1824 wieder, als er der österreichischen Hauptstadt einen Besuch machte;[2]) aber die treue Liebe, die er ihm in Wien stets bewiesen hatte, bewahrte er auch in der Ferne. Ein Bildnis Beethovens — Brustbild in Öl gemalt — hatte er 1815 durch den Maler Josef Mähler anfertigen lassen und in seine Heimat mitgenommen. Es befindet sich noch im Besitz der Familie.[3]) Nach Mitteilung der Baronin Drosdick[4]) soll Gleichenstein Beethoven in dessen letzter Lebenszeit auch werktätig unterstützt und ihm kurz vor dessen Tode seine Kinder zugeführt haben, damit er sie segne.

Nach dem Ableben des Freundes ergriff auch Gleichenstein bald eine grausame Krankheit, so dass er fast ein Jahr lang in der Gefahr geschwebt haben soll, dem Wahnsinn zu verfallen.[5]) Gewiss ist, dass er im Frühling 1828

[1]) Gothaer Almanach.
[2]) Schindler I. 227.
[3]) Thayer III. 519.
[4]) Mündliche Mitteilung an den Verfasser.
[5]) Mündliche Mitteilung an den Verfasser.

Digitized by Google

seiner Heilung wegen mit seiner Gemahlin nach Wien kam, anfangs in der Stadt, dann aber in Heiligenstadt lebte, wo er am 3. August nach dreimonatlichem Aufenthalt starb und auf dem Ortsfriedhof beerdigt wurde.[1]) Jedoch lässt der Umstand, dass neben dem ordinierenden Arzte noch mehrere Chirurgen den Kranken behandelten,[2]) darauf schliessen, dass er an einem anderen Übel als an Geistesstörung gelitten hat. Seine Witwe, deren vortreffliche Eigenschaften mit Recht gerühmt wurden, sah der Verfasser einigemal 1840 in Wien, wo sie bei ihrer Schwester Drosdick zum Besuch war. Diese war eine ansehnliche, damals noch immer schöne, sehr lebhafte Frau, während ihr Gemahl schon etwas greisenhaft aussah. Sie bekannte sich dem Verfasser mit vielem Selbstgefühl als Schülerin Beethovens und war eine ausgezeichnete Klavierspielerin. Früher hatte sie den Klaviervirtuosen Henselt zum Hausfreund gehabt, der 1840 bereits im Ausland lebte und an dessen Stelle nun der Pianist Rudolf Schachner getreten war, den sie, als sie am 27. April 1851[3]) in Wien starb, zur allgemeinen, und für den sie überlebenden Gemahl sehr unliebsamen Überraschung zu ihrem Erben einsetzte.[4])

[1]) u. [2]) Abhandlungs-Akten im Wiener Landesgericht.
[3]) Thayer II. 339.
[4]) Graf Laurencin mündliche Mitteilung.

Weitere Kapitel folgen später



Digitized by Google

DIE BAYREUTHER BÜHNENFESTSPIELE 1904

von Dr. Paul Busching-München



achdem Bayreuth in den Jahren 1901 und 1902 mit dem „Holländer" den Ring der mustergültigen Aufführungen der Dramen des Meisters im Festspielhause abgeschlossen hatte, begann die Festspielleitung in diesem Jahre mit der Wiederaufnahme der Werke, die seit ihrer Darstellung auf dem Bayreuther Hügel mit einem — Anflug Bayreuther Geistes auch über die Bühnen der deutschen Hof- und Stadttheater gegangen sind. „Tannhäuser" soll neben „Parsifal" und dem „Ring des Nibelungen" das Programm der Festspielzeit des Jahres 1904 bilden. Seit 1892 ist das Werk im Festspielhause nicht mehr aufgeführt worden, nachdem es drei Festspieljahre hindurch dort auf dem Programm gestanden hatte. Im Jahre 1891 bedeutete der Tannhäuser, wie dann später 1894 der Bayreuther Lohengrin, eine aus dringendstem Bedürfnis herausgewirkte, befreiende Tat. Erst in Bayreuth ist von den beiden Schöpfungen Wagners der Bann genommen worden, in dem sie bis dahin überall, wo sie gegeben wurden, als „Opern" ein trauriges und irriges Dasein führen mussten, und die Vermittlung des Tannhäuser als Drama an allen deutschen Bühnen ist eine der weitestreichenden Segnungen des Bayreuther Kunstschaffens, das vielen heute noch als „exklusiv" gilt. Haben die ersten Bayreuther Aufführungen der genannten Werke den Hörern zum ersten Male gezeigt, wie ihr Meister sie sich auf der Bühne gedacht hat; haben sie somit die Bedeutung einer entscheidenden Aufklärung gehabt, so bedeutet die jetzt begonnene und in den nächsten Festspieljahren gewiss fortzusetzende Neubelebung des über neuen Aufgaben seit Jahren in Bayreuth verschwundenen Tannhäuser unter anderem auch eine heilsame Wiederauffrischung seines Geistes und seines dramatischen Gehaltes. Heilsam vor allem für unsere deutschen Durchschnittsbühnen, auf denen bekanntlich die Umkehrung des Grundsatzes gilt: dass die dauernde und oft wiederholte Ausübung einer Kunst zu immer grösserer Vertiefung und Verfeinerung der Wiedergabe des Kunstwerks führt. Man weiss, wie die Hervorkehrung dekorativer Tendenzen einerseits und die Vernachlässigung der Stimmenbildung und -entwicklung an unseren Bühnen andererseits, zusammen mit dem „Star"-Unwesen die Einheitlichkeit der Vorstellungen von an sich durchaus geschlossenen, dramatischen Werken allmählich zu einer reinen Fabelmär hat werden lassen. Und man weiss, dass Publikum und Kritik mit der Zeit so bescheiden geworden sind, sich zufrieden zu geben, wenn nur der Sinn der musikalisch-dramatischen Schöpfung nicht ganz verdunkelt wird. Wir würden — wenn es nach dem Willen der Theaterdirektoren und Sänger ginge — zweifellos wieder zu solchen Zuständen im deutschen Opernbetrieb kommen, wie sie Richard Wagner einst mit vollkommener Verzweiflung an einer wirksamen Regeneration erfüllen mussten — wenn nicht in Bayreuth von Zeit zu Zeit ganz unaufdringlich durch die Tat gezeigt würde, was die deutschen Opernbühnen heute Richard Wagner schuldig sind. Es ist das eine der vielen ethischen Wirkungen der Bayreuther Festspiele, in ihrer Bedeutung allerdings nur dem erkennbar, der die Zusammenhänge

Digitized by Google

zwischen nationalem Kulturleben und nationaler Kunstentwicklung erfasst — für den aber auch wichtig genug.

Von diesem Standpunkt aus über die Aufführung des „Tannhäuser" im Festspielhaus berichten, ist leichter, als von dem Standpunkt eines Mannes aus vom Festpielhügel zu reden, der des Glaubens ist, die — sie gewissermassen erst berechtigende — Bedeutung der Bayreuther Festspiele beruhe in Vollkommenheit der Einzelleistungen und in Vollkommenheit ihrer Verschmelzung zum ganzen: zum Drama. An diesem Massstabe die Festspiele zu messen wäre ungerecht, weil vor solcher Forderung der Kunstkritik ein aus oft divergierenden, oft den Launen des Zufalls oder dem Zufall der Laune ausgesetzten Riesenkörper nie bestehen kann, es sei denn im vielgepriesenen Königreich Utopien. — Der Bayreuther Tannhäuser ist keine vollkommene Leistung. Seine Inszenierung, seine musikalische Durchführung, seine Besetzung sind teilweise anfechtbar. Und trotzdem ist die Aufführung unerreicht, auch wohl unerreichbar gut. Es geht einem in Bayreuth eigentlich immer so: man mag mit einem Abend gar nicht zufrieden sein, aber man wird sich hüten, deshalb zu sagen, anderswo könne Besseres geleistet werden. Bisher ist dies „Bessere" nirgends gezeigt worden. Und das gleich Gute nur da, wo Bayreuther Geist den fremden Geist zu bezwingen vermocht hat. Häufig ist auch dieser Fall nicht eingetreten.

Schon 1891 war die Darstellung des Bacchanales eine besonders hervorragende Probe der Bayreuther Szenenkunst. Inzwischen sind auch in München Versuche gemacht worden, den tollen Taumel der Venusberg-Musik mit den Ausdrucksmitteln unserer total veralteten und im Grunde höchst ennuyanten „Choreographie" in Einklang zu bringen. Vergebens. In Bayreuth hatte die künstlerische Leitung der Festspiele, als welche wir gottlob noch immer Frau Wagner vollen Herzens verehren dürfen, eine regeneratorische Idee, das im Jahre 1891 Erreichte wirksam zu verbessern. Frau Wagner berief Isadora Duncan, die vielbespöttelte, aber hochgebildete, geistreiche und anmutige amerikanische Tänzerin, um wenigstens den Reigen der Grazien mit dionysischem Geist zu beseelen. Isadora Duncan hat uns die wundervoll bewegten antiken Vasenbilder, die dramatische Bewegung der Tanagra-Statuetten in all ihrem reinen und keuschen Zauber wieder ins Leben zurückgebracht. Ja, sie, die gar nicht klassisch schöne Amerikanerin, wäre die Berufene, das Tannhäuser-Bacchanale mit dem regen Leben antiker Tanzkunst neu zu erfüllen. — Warum ist nun der Bayreuther Versuch im Grunde missglückt? Warum bedeutete Miss Isadoras Grazie nicht viel mehr als ein nicht ganz ernsthaftes Intermezzo?

Die Duncan tanzte reizend, aber sie tanzte unter Balleteusen. Ihr Tanz fiel also aus dem Rahmen. Alles um sie herum meisterlich arrangierte und der Musik mit bewunderungswertem Eifer angepasste Balletkunst, aber eben nur Ballet. Freie ästhetisch begründete Bewegung contra gefesselte Verrenkung — den Inbegriff unseres Ballets. Es war gewiss nicht erquicklich. Aber es war ein Fingerzeig. Was eine Grazie (die nicht einmal im Kostüm ihren Schwestern glich) tanzte, das sollten und — werden wenigstens in Bayreuth in Zukunft alle tanzen, die im Bacchanale mitzuwirken haben, und dann erst wird der klassische Geist, der sich jetzt schon so prächtig in den Gruppen der Europa und Leda ausprägt, von Bayreuth aus seinen Weg über die deutschen Bühnen nehmen. Bayreuth bleibt dann der „Anreger".

Wie Schönes hat heuer die Regie in den Ensemblescenen des zweiten, im Schluss des dritten Aktes neu geleistet! Man braucht sich nur einiges Zuviel hinwegzudenken — die Meute im ersten Akt, die Vorwärtsbewegung der aufmarschierenden Edlen, das Herandringen der Sänger auf den nach Rom gewiesenen Tannhäuser im zweiten Akt — und die Arbeit des Bayreuther Regisseurs wird mustergültig und unbedingt nach-

Digitized by Google

zuahmen sein. Man findet nirgends so zarte Beleuchtungswirkungen, nirgends so dezente und sinngemäss belebte Gruppierungen wie in Bayreuth. Das ist wohl mit ein Verdienst Siegfried Wagners, der für dies Festspieljahr die Leitung des Tannhäuser übernommenn hat. Er hat sich da wieder als Meister der Szene erwiesen. Wenn ich seine Dirigentenleistung nicht gleich hoch anschlage, so entferne ich mich kaum wesentlich von dem allgemeinen Eindruck unbefangener Hörer. Uneingeschränkte Anerkennung verdient die Arbeit der absoluten musikalischen Einstudierung. Die Ensembles waren ganz vortrefflich vorbereitet. Zum erstenmale in meinem Leben habe ich z. B. die Frauenstimmen beim Aufbruch der Gäste gehört, die sonst im allgemeinen Getöse verloren gehen. Und dann gerieten die Pilgerchöre im dritten Akt unvergleichlich schön. Da merkte man auch, wie eifrig „gekniest" worden war. Indessen fehlte der ganzen Aufführung der grosse, fortreissende Schwung, das überall entflammte Leben der Partitur. Der Tannhäuser verträgt im dritten Akt breite und schwere Tempi; aber auch hier: sit modus in rebus! Die Melodie darf — gewisslich im Tannhäuser — dem schweren Rhythmus nicht geopfert werden, wenn der Dirigent sich nicht am Geiste dieser weichen und leidenschaftlichen Melodik versündigen will. Allerdings sorgt der Meister für sich selbst, und so erhielt doch der Schluss des zweiten Aktes aus eigner Kraft die ganze Fülle erschütternder und mächtig bewegter Dramatik.

Die Leistungen der Sänger seien nur kurz berührt: als Tannhäuser bewies der Breslauer Matray (der mit Rémond-Karlsruhe alterniert) feurige Impulsivität, wenn auch seine Stimmmittel nicht bedeutend genug erschienen. Frau Fleischer-Edel (Hamburg) verlieh mit ihrem süssen, reizenden Organ der Elisabeth den Charme der Mädchenhaftigkeit, den unsere landläufigen Primadonnen dieser liebenswerten Frauengestalt mit niederschmetterndem Erfolg längst genommen hatten, und Louise Grandjean aus Paris, eine um das Eindringen Wagners in Frankreich sehr verdiente, reichbegabte Künstlerin, war eine das Deutsche gut aussprechende, hoheitsvolle Venus, an deren vollendeter Gesangskunst man seine Freude haben konnte. Ein Kniese-Schüler, Clarence Whitehill wird bald ein besserer Wolfram sein, als Knüpfer heute schon ein Landgraf ist. Die übrigen Sänger waren nicht durch hervorragende Individualitäten vertreten, auch der Hirtenknabe kann frischer und knabenhafter gegeben werden. Ein besonderes Lob verdienen die klangvollen und wohltuend reinen Chöre. Das Orchester ist in Bayreuth von altersher über jedes Lob erhaben. Es hat seinen Ruf auch heuer wieder glänzend bewährt. —

Der Parsifal war einige Jahre das Schmerzenskind der Festspiele gewesen. Das Bühnenweihfestspiel, das in Bayreuth seine einzige Heimstätte hat und behalten soll, war im Vergleich zu den Aufführungen der Tetralogie und des „Holländer" in Weiterbildung des szenischen wie des musikalischen Gesamteindrucks ein wenig ins Hintertreffen geraten, und erst jetzt machen sich erfreuliche Spuren emsigen Studiums und geistvoller Vertiefung von neuem bemerkbar. Ich glaube nicht, dass die deprimierenden künstlerischen oder besser: unkünstlerischen Ergebnisse der New Yorker Parsifal-Aufführungen zu bewusster Kraftentfaltung Anlass gegeben haben. Aber fraglos bildet dies traurige Ereignis das sog. „psychologische Moment" zu den Bereicherungen und Verfeinerungen, die wir in diesem Jahre an der Parsifal-Aufführung wahrnehmen können. Dr. Karl Muck, dem seit Jahren der Parsifal allein anvertraut war und dem heuer der Karlsruher Nachfolger Felix Mottls, Hofkapellmeister Balling, zur Seite tritt, scheint insbesondere für die Chorszenen des ersten Aktes und die Szene der Blumenmädchen viel gutes getan zu haben. Dass er im ganzen, wie Siegfried Wagner, in Tempofragen auch die eifrigsten Anhänger gehaltener Masse (zu

Digitized by Google

denen ich mich rechne) übertrumpft, ist zu bekannt, als dass es nochmals als Fehler hervorgehoben werden müsste. Dr. Muck ist nicht ein Mann des Temperaments, aber wohl ein Mann eindringlichster verständnisvoller Interpretation: ein vorzüglicher musikalischer Leiter, weniger ein Poet, ein pietätvoll nachschaffender Künstler. Doch wäre es ganz ungerecht, zu verschweigen, dass er z. B. die ganze Graalszene des ersten Aktes zu prachtvoll tiefer Wirkung bringt. — In dem Münchener Arzt Dr. v. Bary konnte man einen anscheinend zu den schönsten Erwartungen berechtigenden, wenn auch etwas korpulenten Parsifal kennen lernen, der im zweiten und dritten Akt, dank einer gesunden Unmittelbarkeit der Empfindung und hoher Intelligenz der Auffassung, stellenweise bedeutende Wirkungen erreicht. Ob das an sich echte Heldentenororgan noch zu dem wünschenswerten Glanz und Schmelz gelangt, bleibe dahingestellt. Immerhin war dieser Parsifal der beste, den Bayreuth seit Jahren gefunden hat. Frau Wittich ist eine, wenn auch nicht sehr bedeutende, so doch sehr gute Kundry, die im dramatischen Ausdruck in der Verführungsszene grandiose Momente hat; schade, dass die Stimme nicht gewaltig genug ist. Dr. Felix v. Kraus hat seinen Gurnemanz ausserordentlich vertieft: der erste Teil des dritten Aktes ist dadurch bedeutend eindrucksvoller geworden. Eine hoffnungsvolle Anfängerleistung war Leydströms Klingsor, während Perrons edler Amfortes noch immer eine der erfreulichsten und schönsten Gestalten der Bayreuther Aufführung ist. —

Das eigentliche Fest des ersten Festspielzyklus aber war „Der Ring des Nibelungen“ unter Hans Richters Leitung! Das war hohe, das war echte Bayreuther Kunst: ein grandioser Abschluss des ersten Cyklus und ein bleibender, leuchtender Eindruck! Hans Richter, der treue Freund des Hauses Wagner, der Ring-Dirigent der Festspiele von 1876 — er ist jung geblieben mit „seinem“ Werk. Wir haben keinen besseren Verwalter des gewaltigsten Erbstücks Richard Wagners als ihn. Kein Wort des Lobes ist zu überschwänglich, kein Ausdruck der Dankbarkeit hier übertrieben. Neben dem, was Richter gab, verblassten die Schwächen in der Besetzung, und im Verein mit ihm leisteten die hervorragenden Stützen des Bayreuther Ensembles zwiefach Bewundernswertes. Schade, dass Hans Richter nur Musiker ist, dass ihm der rechte Sinn für die Bedeutung der Szene im Wagnerschen Drama fehlt. Sonst würden wohl manche Einzelheiten noch anders wirken können. So z. B. ist es merkwürdig, dass im ganzen ersten Akt der „Walküre“ andauernd zum Publikum hingesungen wurde, dass sogar Siegmund die Stelle: „Welch ein Strahl bricht aus der Esche Stamm“ bis „tief in des Busens Berge glimmt nur noch lichtlose Glut“ — von der Esche abgewandt an den Zuhörer richtete. Auch wäre sonst wohl die Regenbogenbrücke und die Verwandlung im dritten Akt der „Götterdämmerung“ richtig nach den Weisungen des Dichters ausgeführt worden und einiges andere mehr . . .

Bayreuth hat wohl noch niemals soviel neue und junge Kräfte gleichzeitig „herausgebracht“, wie in diesem Jahre. Bei einigen zwar vermisste man schmerzlich die alten Künstler, die jetzt ersetzt werden mussten. In erster Linie beim Alberich, dem Nawiasky wohl bedeutende Stimmmittel lieh, ohne ihn aber mit der dämonischen Glut zu erfüllen und in Ausdruck und Akzentuierung so meisterlich auszugestalten, wie wir das von Fritz Friedrichs gewohnt waren. Frau Geller-Wolter war eine namentlich im Siegfried recht gute Erda, erreicht aber die unvergessliche, scheinbar Bayreuth entfremdete Schumann-Heink keineswegs. Auch als Waltraute ist diese herrliche Künstlerin durch die sehr intelligente und fleissige Frau Metzger-Froitzheim nicht ersetzt. Weiter vermochte Knüpfer als Hunding, Rains als Hagen, vom Scheidt als Donner die Erinnerung an einstige bessere Vertreter dieser Partieen nicht auszulöschen. Und die erste Rheintochter hat, wenigstens was die Erhaltung

Digitized by Google

der Stimme anbetrifft, begreiflicherweise auch nicht von Freias Äpfeln gegessen. Eine von früher her leider fortgesetzte Einrichtung ist nun die „Doppelbesetzung" in der „Götterdämmerung". Die Partieen der ersten Norn und der Gutrune vertritt Frau Reuss-Belce, und Frl. v. Artner muss die dritte Norn und die erste Rheintochter singen. In Bayreuth sollte man schon mit jeder Partie eine spezielle Kraft betrauen; es gibt genug talentvolle und stimmbegabte Künstlerinnen in Deutschland, die stolz darauf wären, in Bayreuth auch nur in einer kleinen Partie hervortreten zu dürfen.

Von „alten Bekannten" sei vor allem Briesemeisters unvergleichlich charakteristischer Loge, Breuers in sorgfältigster Fortbildung mächtig gewachsener Mime, Perrons im Spiel und Ausdruck gleich sympathischer Gunther und Elmblads famoser Fafner genannt; von den Damen Frau Wittichs im zweiten Akt rührende Sieglinde und Frau Feuge-Gleiss (Waldvogel) mit besonderem Nachdruck hervorgehoben. Ein neuer Froh, Alois Hadwiger, zeigte auffallend schöne, frische Mittel, und der neue Siegmund, Dr. v. Bary, bewährte wieder viel kräftig echtes Empfinden und eine starke dramatische Begabung; leider war er musikalisch und in der Darstellung noch recht unsicher, was insbesondere im ersten Akt der „Walküre" störend hervortrat. — Bertrams Wotan ist seit dem letzten Bayreuther „Ring" bedeutend gewachsen. Die prachtvolle mächtige Stimme hält bis zum letzten Ton sieghaft durch, und in Vortrag und Ausdruck wird die Gestalt Walvaters von ihm jetzt einheitlicher und grösser angelegt, als früher. Die Neigung, allzu stark und nicht immer richtig zu akzentuieren, wurde nur in der Anklage an Brünnhilde noch bemerkt; hier war der Kontrast zwischen sentimentaler Weichheit und unmittelbar daran getürmter Schroffheit unnatürlich und durch den Sinn der Dichtung nicht geboten.

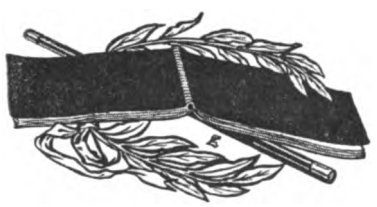
Jetzt aber zu drei ganz hervorragenden Leistungen, auf die Bayreuth stolz sein darf. Die Fricka der Frau Reuss-Belce atmet wahrhaft klassischen Geist. Hat auch die Stimme nicht mehr ihren einstigen Schmelz, so ist sie doch noch völlig ausreichend. Und das Spiel, die Bewegungen und Mienen stehen in vollendetem Einklang: eine auf der Bühne äusserst seltene Harmonie aller künstlerischen Mittel. Von dieser Fricka können alle anderen Vertreterinnen der schwierigen Partie unendlich viel lernen. Zu einer grandiosen Brünnhilde hat sich im Laufe der Jahre Frau Ellen Gulbranson entwickelt. Auch bei ihr macht sich stellenweise schon eine Ermüdung und Verschleierung der Stimme bemerkbar, aber das wunderbar geschmeidige und warme Organ klingt weich und voll wie einst, und die Künstlerin beherrscht die Partie jetzt musikalisch besser als je. Was nun höchste Bewunderung verdient, ist die hohe Vervollkommnung der Darstellung. Früher hatte die Gulbranson als Brünnhilde zahlreiche Härten und Manieren. Ihre Wildheit ermangelte der Anmut, ihre Weichheit war zu derb. Jetzt ist alles grösser, abgeklärter, voll ruhiger Hoheit geworden, ohne dass wir Leidenschaftlichkeit vermissen müssten. Prachtvoll spielt sie die grosse Szene mit Wotan im dritten Akt der „Walküre", zu mächtiger Wirkung bringt sie die Erweckungsszene im „Siegfried" wie die Schwurszene im zweiten Akt der „Götterdämmerung". Die Gulbranson ist ein glänzender Beweis dafür, zu welcher inneren Grösse begabte und von ihrer Aufgabe ganz erfüllte Künstler unter dem Einfluss der Bayreuther Schaffensart gelangen können und müssen. Ein weiterer Beweis dafür ist Ernst Kraus. Was ist aus dem Jung-Siegfried dieses Sängers in der Zeit geworden, seitdem sein starkes ursprüngliches Talent in Bayreuth „kultiviert" worden ist? Stimmlich überragt er alle deutschen Siegfriede ohne Ausnahme, und heute wohl auch in der Darstellung. Soviel Natürlichkeit und grundechte Innigkeit und soviel hinreissende leuchtende Wärme findet sich so leicht nicht wieder. Das ist eine Idealgestalt, wie sie dem Meister vorgeschwebt haben mag. In der

Digitized by Google

„Götterdämmerung" stand naturgemäss noch nicht alles auf der gleichen Höhe. Zwar die Szene in der Gibichungenhalle und die Begegnung mit Brünnhilde gelangen noch herrlich, aber im dritten Akt beeinflusste eine starke Ermüdung die weitere Entfaltung der stimmlichen und sonstigen Kräfte des Künstlers. Wir dürfen Ernst Kraus heute einen vollwertigen Künstler nennen. Das hat sein jüngster Siegfried gewirkt

Unvergesslich wird mir die Steigerung bleiben, die nach den beiden ersten in ihrer Art ganz vorzüglichen Aufführungen der erste Bayreuther „Ring" dieses Jahres gebracht hat. Gewiss wird der grosse und nachhaltige Gesamteindruck mit in erster Linie den einzelnen Künstlern auf der Bühne, dann dem Prof. Kniese für die unübertreffliche Einstudierung des Gesangs der Walküren und der Mannen, dem Regisseur, dem Wunder wirkenden Beleuchtungsleiter verdankt, aber zuoberst steht doch der Mann, der mit seinem schönen unsichtbaren Orchester tief unten thront und doch alles beherrscht. Hans Richter ist der Mann nach dem Herzen der Wagnerianer. Er hat alles, Rhythmus, dynamische Schattierung, Kraft, Seele und Weichheit in seinem Herzen: er hütet wahrlich das Erbe des Meisters. Er zeigt, dass verschleppte Tempi nicht identisch sind mit breiten fliessenden Zeitmassen und dass ihm die Poesie über allem steht. Ihm hat sich der Geist des Werkes erschlossen, und deshalb bietet ihm kein Tempo ein Problem. Er erfüllt die Partitur mit ihrem eigenen vollen Leben: er zögert nicht und eilt nicht: er schafft unbewusst nach, weil er halt ein ganzer, grosser Künstler ist!

Mit dem Gefühl reiner Freude konnte man von Bayreuth Abschied nehmen. Wer im Leben die Vollkommenheit sucht, wird auch in Bayreuth enttäuscht werden. Wer sich aber mit selbstloser Hingabe an ein grosses Werk, mit unermüdlich fortschaffender, aus tiefem Verstehen und Wissen geborener Arbeit und mit dem allen gemeinsamen und in allem Wichtigsten glücklich verwirklichten Streben nach Vollendung weise zufrieden gibt, für den ist Bayreuth immer wieder Erhebung und Bereicherung. Seien wir glücklich, dass man auch von den Festspielen 1904 sagen kann: die treuen, berufenen Hüter der Kunst Richard Wagners haben von neuem alte Freunde und junge Bewunderer zu herzlichem Dank verpflichtet.



Digitized by Google



BÜCHER

329. Chr. Droemann: 120 Melodieen aus dem revidierten Choralbuch von Ed. Hille. Taktmässig und einheitlich notiert. Verlag: Carl Meyer, Hannover und Berlin.

In dem von Prof. D. Althaus verfassten Vorwort heisst es im 2. Abschnitt: „Dass wir in der Hannoverschen Landeskirche uns gegenwärtig in einem Stadium der Choralnot befinden, kann keinem Einsichtigen verborgen bleiben." Dieser Satz bleibt auch dann richtig, wenn man statt „Hannoversche Landeskirche" „Evangelische Kirche Deutschlands" setzt. Aber leider! wenige sind es, die diese Not als solche empfinden, und noch kleiner ist die Zahl derer, die den Mut haben, dieser Empfindung Ausdruck zu geben. Darum ist dieses Buch mit Freude und Genugtuung zu begrüssen. Dass es die Frucht mehrjähriger Geistesarbeit darstellt, wird jedem klar sein, der sich mit der Materie ernstlich beschäftigt hat. Der Verfasser erklärt von vorne herein, eine Handreichung eines korrekten und einheitlichen Gesanges unserer Kirchenlieder mit diesem Buche darzubieten. Seite 8 unten fordert er: es muss der Gesang bei jedem Zeitmasse, langsamen oder beschleunigten, ein rhythmischer, d. h. streng taktmässiger sein. Seite 9: Ferner muss der Gesang unserer Kirchenmelodieen auch ein einheitlicher sein. Fürwahr, herrliche Worte, denen jeder, der den deutschen Kirchengesang zu würdigen weiss, zujubeln wird, und die verwirklicht werden müssen, wenn der allgemeinen Choralnot ein Ende bereitet werden soll. Nun entsteht aber die Frage: Ist das vorgesteckte Ziel in diesem Buche erreicht? In Bezug auf die Melodieen Nr. 1 bis 19 und 21 bis 71 kann man wohl die Frage im allgemeinen bejahen, leider aber nicht bei den übrigen. Darum kann das vorliegende Werk nur als schätzenswerter Beitrag zur Erreichung eines korrekten und einheitlichen Kirchengesanges bewertet werden. Dem alten Schatz deutscher Kirchenmelodieen ergeht es wie dem Dornröschen im Märchen: er ist da, in vollendeter Schöne aber er schläft, eingesponnen in ein Wirrsal von Dornengestrüpp. Frost und Hagelwetter des 30jährigen Krieges haben ihn eingeschläfert. Johannes Zahn und andere vom besten Willen beseelte Männer haben versucht, ihn zum Leben zu erwecken, sind aber in dem schrecklichen Gestrüpp des Polyrhythmus hängen geblieben, so auch dieses vorliegende Buch, trotz des guten Anlaufs, den es im Anfange macht. Um zum Ziele zu gelangen, muss man: 1. die Bedeutung der musikalischen Schriftzeichen in den verschiedenen Perioden der Vergangenheit genau erforschen, um zunächst die alten Handschriften so lesen zu können, wie sie gemeint sind; 2. den Gesetzen nachspüren, die von den Alten bei der rhythmischen Gestaltung der Melodieen beobachtet worden sind; dann wird sich auch 3. der Blick schärfen für die Entstellungen, die im Laufe der Zeit den Melodieen in rhythmischer Beziehung zugefügt worden sind und naturgemäss beseitigt werden müssen; 4. muss man die heute geltenden Regeln für die Taktstrichsetzung genau beherrschen. Nur so kann unser Dornröschen aus dem Jahrhunderte langen Schlafe wieder erweckt werden. Im übrigen sei auf den Aufsatz in No. 7 und 8 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift verwiesen: „Zur Reform des protestantischen Kirchengemeindegesanges in Deutschland" [1]) Hermann Post.

[1]) Auch als Sonderabdruck erschienen.

Digitized by Google

330. Georg Göhler: Keine Konzert-Tantièmen. Ein Aufruf an alle Freunde der deutschen Musikpflege. Verlag: Max Hesse, Leipzig. — Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht in Berlin. Zur Aufklärung und Richtigstellung herausgegeben vom Verein der deutschen Musikalienhändler zu Leipzig. Verlag: Geschäftsstelle des Vereins der deutschen Musikalienhändler, Leipzig. — Paul Hielscher: Die Konzert-Tantième keine Gefahr für das Musikleben! Ein Wort zur Beruhigung. Verlag: C. F. E. Leuckart, Leipzig.

Die Leser der „Musik" haben vielleicht schon zu viel Material über die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht bzw. über die Erhebung von Konzerttantièmen erhalten; darum sei hier nur kurz auf die obigen Schriften hingewiesen. Paul Hielscher, dessen Ausführungen sich im wesentlichen mit den meinigen (Bd. 10, S. 338ff.) decken, zeigt, dass die kleineren Konzertinstitute durch die Zahlung einer kleinen Tantième nicht nur nicht erdrosselt werden, wie es z. B. Göhler fürchtet, sondern gerade dadurch einen Ansporn erhalten, die Werke lebender Musiker aufzuführen. Zugleich legt er auch Verwahrung gegen die Verdächtigungen und Beschuldigungen ein, mit denen leider unsere ersten Künstler, weil sie den Vorstand oder Beirat der Tantièmeanstalt bilden, überhäuft werden. — Herr Dr. Göhler, einer der leidenschaftlichsten Gegner dieser Anstalt, hätte seine gewichtige Stimme vor Erlass des neuen Autorrechts nur genügend erschallen lassen sollen; Zeit genug war dazu gewesen. Dass er jetzt, nachdem das Gesetz unter Zuziehung sämtlicher beteiligten Kreise nach längeren Verhandlungen zustandegekommen ist, es vom Reichstag gleich wieder geändert haben will, ist ein Verlangen, das man beinahe als naiv bezeichnen könnte. Verstehen kann ich auch nicht, dass Herr Dr. Göhler die viele Namen enthaltende Liste der an die Anstalt nicht angeschlossenen Verleger[!] nicht näher geprüft hat. Unter diesen sind zahlreiche nicht imstande, auch nur ein einziges Werk aufzuweisen, das für Aufführungen in Betracht kommt. Das hätte sich auch der Verfasser der gegen die Anstalt vom Verein der Musikalienhändler herausgegebenen Schrift sagen müssen. Juristisch sehr anfechtbar ist darin übrigens gleich auf S. 3 die Interpretation des § 8 des neuen Gesetzes, desgl. S. 9 die Ansicht, dass ältere Werke nur mit Bewilligung des Verlegers nachträglich geschützt werden können. Falsch ist auch S. 7, dass N. Simrock auch Sortimentsgeschäft ist. Sehr glücklich abgefasst kann ich diese ganze Gegenschrift nicht finden. Sicherlich sind von der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht auch Fehler oder Missgriffe gemacht worden; man vergesse aber nicht: das Vorgehen der Anstalt ist durchaus in Übereinstimmung mit dem Gesetz, die Steuer, die sie erhebt, eine durchaus mässige, die, wie ich früher schon hervorgehoben habe, leicht von den Konzertveranstaltern durch Ersparnisse überflüssiger Ausgaben wettgemacht werden kann. Übrigens beginnt schon jetzt die Opposition der Konzertinstitute nachzulassen; ich zweifle nicht, dass schon in Jahresfrist an der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht nur noch wenige Anstoss nehmen werden.

331. Amadeo von der Hoya: Die Grundlagen der Technik des Violinspieles. Eine Darlegung der Gesetze und Mittel der technischen Schulung. 1. Teil. Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Über die Technik des Klavierspiels gibt es schon einige auf den psychophysischen Gesetzen der Körper- bzw. Gliederbewegung aufgebauten Systeme, während sich Geiger weit weniger mit derartigen Fragen beschäftigt haben. Steinhausens „Kunst der Bogenführung", auf die wir seinerzeit (Bd. 10, 50) gebührend hingewiesen haben, wird sicherlich sehr viel gutes wirken, wenn sie richtig verstanden wird. Dies dürfte auch von dem obigen, bis jetzt nur teilweise vorliegenden Buche gelten, über das ich mir noch kein definitives Urteil erlauben möchte. Es beruht jedenfalls auf eingehenden Studien, aber

Digitized by Google

wie wenige unserer Geigenlehrer werden Zeit und Lust haben, es zu studieren, wie wenige imstande sein, die Ergebnisse ihren Schülern beizubringen. „Wer für das Geigenspiel begabt ist, wird, so werden viele — vielleicht nicht mit Unrecht — sagen, ganz von selbst, ohne gymnastische Vorschulung der Hände und Arme, das Richtige treffen; wozu sollen wir noch Psycho-Physiologie treiben?"

Dr. Wilhelm Altmann.

332. **Paul Kirsten**: Die automatische Stimmbildung als Grundlage eines rationellen Gesangunterrichts. Verlag: Dürrsche Buchhandlung, Leipzig.

Legion ist die Zahl der Bücher und Broschüren, die man über die menschliche Stimme, ihre Bildung usw. geschrieben, Legion wird die Zahl sein, die noch der Entstehung harrt. Wird jemals eine erschöpfende Behandlung dieses subjektivsten aller Studien in dieser Form, sei sie noch so geistvoll und umfassend, zu ermöglichen sein? Nein! Denn so wie die Menschen äusserlich von einander unterschiedlich, so sind sie es auch in ihrem Innern, ihrem Denken, Fühlen und ganz besonders in ihren Lautäusserungen. Daraus resultiert, dass die Ausbildung der Stimme von Fall zu Fall auf subjektiver Basis und unter selbstverständlicher Beobachtung allgemein-begrifflicher Tatsachen zu geschehen hat. Letztere sind schon von vielen Seiten gut und ausführlich erläutert worden. Neue Gesichtspunkte aufzustellen, gelingt nur selten. In jedem neuerscheinenden Werke wird immer wieder mit mehr oder weniger Geist nur über längst bekannte, feststehende Tatsachen geredet. Auch in der vorliegenden Broschüre des Seminar-Musiklehrers Paul Kirsten geht es ähnlich zu. Recht gute aber bekannte Ansichten wechseln mit durch falsche Ausdrücke hervorgerufenen unklaren Behauptungen und Erklärungen. Beispielsweise behauptet Kirsten, der „primäre Ton" sei der erste durch das Studium errungene vollkommene Ton. Das ist falsch. Der primäre Ton — mir persönlich ist dieser Ausdruck durchaus unsympathisch — ist das Geräusch, welches die durch die ausströmende Luft hervorgebrachten Schwingungen der Stimmbänder erzeugen, bevor es durch die Schallräume des Ansatzrohres und seiner Resonanz-Hohlräume zum Klang potenziert wird. — Ferner stellt Kirsten die Behauptung auf: Der eingenommene Atem muss zum Zweck der Tonbildung gestaut werden. Das hiesse also den Atem soviel wie möglich festhalten. Nun, ich habe noch keinen Bläser gesehen, der ohne Atem geblasen hätte. Unser Stimmorgan ist aber in seiner ganzen Beanlagung nichts anderes als ein Blasinstrument, das wir bei der Durchführung einer kombinierten Flanken- und Zwerchfellatmung auf seinen individuellen Tiefstand bringen und bei dem wir durch das durch die Tiefatmung verkürzte Anblaserohr die Luft auf die Stimmbänder blasen. Diese nun klingende Luftsäule wird durch das erweiterte Ansatzrohr mit seinen durch feste Wandungen geschiedenen Resonanz-Hohlräumen derart konzentriert, dass bei absoluter Beobachtung der richtigen Führung der klingenden Luftsäule bis zur Stirnbeinhöhle nicht allein kein Atom Atem dem Munde ungenützt, als sogenannte „wilde Luft", entweicht, sondern tatsächlich die von Herrn Kirsten als erstrebenswert gepriesene automatische Stimmbildung erreicht wird. Dieser automatisch gebildete abstrakte, das heisst von der Vokalform noch nicht beeinflusste Ton, wird nach seiner einheitlich klanglichen Vollendung in die jeweilige Vokalform der Sprachwerkzeuge geführt, um dann dort durch die wunderbare Variabilität der Vokalformungen mit immer neuen Farbenreizen ausgestattet zu werden. — Das was Kirsten über das sprachliche Moment der Stimmerreichung sagt, ist ebenso unlogisch wie dürftig. Er beweist dadurch, dass er von den bedeutendsten Werken über Sprachphysiologie wenig Kenntnis hat. Seine Behauptung: das Prinzip der automatischen Stimmbildung lässt sich auch bei Massenunterricht durchführen, ist eine vollständige Verkennung des absolut individuellen Charakters dieses Studiums.

Adolf Göttmann.

Digitized by Google

333. **Richard Sternfeld:** Albert Niemann. Viertes Bändchen der von Dr. Carl Hagemann herausgegebenen Sammlung „Das Theater". Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, 1904.

Wer möchte nicht eine Biographie des deutschesten der Sänger, des grössten Tragikers der deutschen Bühne in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, des in jeder Beziehung so einzigartigen und reckenhaften Albert Niemann besitzen? Hier wird sie zum erstenmal dargeboten, wenn auch in kleinem Massstabe und in oft nur andeutenden allgemeinen Zügen. Doch der Autor ist nicht nur sachverständig, sondern er schildert auch insofern Selbsterlebtes, als er den Künstler in allen seinen Hauptrollen oft bewundern durfte. Wer Niemann in irgend einer Rolle sah, für den gab es keine andre Auffassung der betreffenden Gestalt mehr: so überzeugend aus tiefstem Innern kommend und ins Innere des Zuschauers dringend, war seine Darstellung. Gesang, Gebärde und Spiel war bei ihm eines nur. Sternfeld weist mit Recht darauf hin, dass Niemann mit der Stimme weinen, jubeln, klagen, jauchzen, zürnen, verschmachten, beschwichtigen, aufreizen, beherrschen, kurz alles konnte, was die Leidenschaft im Menschen erregt; und zwar war sein Ausdruck immer unmittelbar, daher von überwältigender Wahrheit und echter Dramatik. Er vereinigte höchste, nur ganz selten zu findende natürliche Begabung mit grosser Intelligenz und erzielte, beide in fleissigstem Studium vereinigend, die höchst mögliche Leistungskraft. Kurz, er war ein Einziger; und wer seine Kunst gekannt hat, gerät schon im Gedanken daran in hohe Begeisterung und bedauert, nicht eine lange Lobeshymne zum Ruhme dieses ganz Grossen anstimmen zu dürfen, dem die Mit- und Nachwelt noch viele Kränze flechten wird. Auch Sternfeld wird, trotz eifrigstem Bemühen um streng objektive Darstellung, bisweilen von dieser Begeisterung ergriffen, was seinem Buche nur zum Vorteil gereicht. Wir halten es nicht für notwendig, diese erste Niemannbiographie noch besonders zu empfehlen. Das Buch enthält sechs Porträts des Künstlers in Zivil und in Wagnerrollen, sowie einen faksimilierten Brief Richard Wagners.

Kurt Mey.

MUSIKALIEN

334. **C. A. Herm. Wolff:** „Der Kinderfreund", theoretisch-praktische Klavierschule. Verlag: Anton J. Benjamin, Hamburg.

335. **Richard Schelle:** „Reform-Klavierschule". Verlag: Richard Kaun, Berlin.

336. **Karl Zuschneid:** „Klavierschule", Teil I. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Gr.-Lichterfelde.

337. **Karl Klindworth:** „Elementar-Klavierschule", Teil I und II. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Neue Klavierschulen sind mit Misstrauen zu betrachten; denn sie sind weder neu noch originell. Alle leiden am Herkömmlichen und ersticken die einfachsten Dinge unter dem Wust einer zwecklosen Syntax. Das Schema F herrscht vor, und „Lebert und Stark", diese gepriesene, unklassische Schule, wird kopiert. Ich wünschte der Klavierpädagogik einen Mann wie Berlitz, dessen Einfluss auf die Umgestaltung der neusprachlichen Methodik an den höheren Lehranstalten schwerlich mehr zu leugnen ist. Es fehlt uns an einem frischen, sausenden, brausenden Morgenwind, der reinigend und befreiend zwischen das alte verstaubte Gerümpel von Schulen und Methoden fährt, und den Vorstellungskreis der „Herren Klavierlehrer" etwas lichtet und künstlerischer gestaltet. Aus all den Schulen und all den Stücken und Stückchen entsetzlichster Monotonie und unbekanntester Herkunft, mit Volksliedern, von denen niemand etwas weiss, mit Opernmelodieen, die weder Zweck noch Sinn haben, hat noch niemand Klavierspielen gelernt. Im Gegenteil, die besten sind oft durch sie verdorben und am dickleibigen „Damm" u. a. m.

Digitized by Google

gescheitert. Sodann noch eins: sie leiden alle an ein und demselben Übel. Pädagogische Erfahrungen, die Summe jahrelanger Studien und Beobachtungen geben zwar einen guten Boden ab, haben aber objektiv nur einen relativen Wert. Alle Klavierschulen sind zu persönlich, d. h. zu unwissenschaftlich. Man kann auch diesen neuen Werken den Vorwurf nicht ersparen, dass sie nur Althergebrachtes in neuer Form verarbeiten, und, sei es aus Absicht, sei es aus Unkenntnis, die wichtigsten Resultate neuerer Forschungen und Ideen unberücksichtigt lassen. Was für die Wissenschaft recht, müsste doch auch hier nur billig sein. Es ist gerade, als ob ein Riemann, Germer, Emil Söchting, Deppe-Caland, Busoni weder gelebt noch geschrieben hätten. Während überall der Geist der Moderne zum Durchbruch kommt, bleibt man hier geruhig beim Formelkram des guten alten „Plötz" stehen und leiert — mutatis mutandis — weiter: „Du hast Brot", — „Haben Sie Fleisch", — „Sie hat Geld" usw.... Ferner: das Wichtigste, die Lehre der Mechanik, der richtigen Ausnutzung des gesamten Spielkörpers und seiner Teile, die für das Klavierspiel ausschlaggebenden Bewegungsfunktionen werden weder in ihrer Bedeutung erkannt noch irgendwie verwertet. Sie enthalten alle eine kurzgefasste „Allgemeine Musiklehre", aber nichts, was einen Spieler „auf die Beine" bringen könnte. Als ob man einem Kinde Reckturnen und Bocksprünge beibringen wollte, noch ehe es eine Ahnung vom Gehen und Laufen hat! Das so im allgemeinen. — Im besonderen sei anerkannt, dass C. A. Herm. Wolff noch immer der klarste und gediegenste ist. Muss man schon das Frage- und Antwortsystem als für die selbständige Entwicklung des kindlichen Geistes förderlich halten, so ist bei ihm auch das technische Element in geschickter Weise ganz unmerklich mit einbezogen. Ich halte sie hinsichtlich des Umfanges und Inhaltes mit für die beste Schule, die geschrieben. Auch Richard Schelle hat den Vorzug der Knappheit und Gedrungenheit. Er verschont uns mit allem überflüssigen Beiwerk und geht rasch und sicher auf das Ziel „Die Kenntnis aller Elemente und Notenformen", los. Dass er auf pag. 42 noch am alten Handgelenksanschlag klebt, ist ihm nicht weiter zu verübeln, da er nur ein Kind seiner Zeit ist, und Vorgekautes nachkaut. Ernster zu nehmen ist Zuschneid, bei dem auch die äussere Ausstattung des Notenstiches eine ganz hervorragende ist. Allerdings muss ich hinter der Beilage, dem „Methodischen Leitfaden", ein grosses Fragezeichen machen, da er vieles richtige unrichtig behandelt (cf. die zahlreichen, zum Teil falschen oder unwesentlichen photographischen Aufnahmen). Es muss jedoch betont werden, dass auch er der Technik einen grösseren Spielraum gewährt, als er in alten Schulen vorgesehen ist, und bis zu leichten Etuden usw. vordringt. Wenn er Fesselübungen bringt, so folgt er damit seinen grossen Vorbildern. Bleibt Karl Klindworth, dessen Schule mustergültig geschrieben und berufen ist, das grosse Werk von „Lebert und Stark" vollständig zu ersetzen. Ich glaube, sie wird dauernden Wert haben, da nicht nur ein Pädagoge, sondern auch ein Virtuos und Künstler den Stoff behandelt hat. Hätte man zwar gern gesehen, dass er Riemanns Attacca-Ansatz und die Forschungen von Madame Jaell, sowie die ausgezeichneten Grundsätze Leschetizkys verwandt hätte, so überragt doch das, was geboten wird, alles bisher auf diesem Gebiet geleistete. Vor allem eins: es wird zum erstenmal in durchaus sachgemässer Weise jegliche Muskelkontraktion durch Fingerhebung verworfen, und das Prinzip der Legerität, d. h. die zwanglose Haltung des Körpers, der Arme und Hände befürwortet. Dass er den Nachdruck beim Legatospiel verwirft, sowie bei den Übungen mit gefesselten Fingern zur Vorsicht mahnt, beweist seinen feinen Klavierinstinkt. Daneben läuft jedoch vieles Veraltete und Unrichtige einher. Die Auswärtshaltung der Hände bei der Tonleiter noch beizubehalten, ist unter keinen Umständen mehr angängig. Dem modernen Typ entspricht vielmehr die leicht nach innen gerundete Hand, deren 5. Finger fortlaufend bis zum Ellenbogen eine einzige gerade

Digitized by Google

Linie bildet. Sodann haftet auch Klindworth noch am aktiven Handgelenk. Letzterem Umstande habe ich Gelegenheit, in einem demnächst erscheinenden Werke näher zu treten. Heute möchte ich nur die Frage stellen: ist die Welt so uneinsichtig, aus dem Oktavenspiel eines d'Albert, Busoni, Ansorge, Lamond oder einer Carreño nicht die notwendigsten Schlüsse für sich herzuleiten? Ich dächte, Deppe-Caland hätte vorbildlich das Vibrato für alle Zeiten wissenschaftlich begründet. Was Klindworth aber nach Seite der elementaren Formenlehre und Musik bietet, darf den Anspruch auf absolute Vollendung erheben. In dieser Beziehung halte ich seine Klavierschule schlechthin für ein Kunstwerk. Ja er ist hier insofern ein Neuerer, als er meinen oben ausgesprochenen Wunsch nach Beseitigung der sogenannten Volkslieder und anderer alter Scharteken fast erfüllt. Alle Beispiele der verschiedenen Lehrgänge sind originell, zweckvoll und von gediegenem musikalischen Geschmack und erheben sich weit über das Niveau von „Lebert und Stark" — von „Köhler", „Damm" u. a. ganz zu schweigen. Vielleicht ist's nicht zu viel, wenn man behauptet, dass diese wirklich künstlerische Klavierschule bei richtiger Ausnutzung seines erschöpfenden Inhaltes geradezu eine neue Klavier- und Geschmackskultur herauf führen kann. Ich sage „kann": denn ich hege einen Zweifel, der sich aus der Anlage des Werkes ergibt. Viel zu bedeutend für das geringe Vorstellungsvermögen einer dilettantischen Anfängerschaft wird es nie ein Hausbuch für den Schüler und Lernenden, sondern immer und ewig nur ein Werk für den Lehrer und Meister bleiben. Das ändert aber nichts an der Tatsache: Wir haben eine klassische Klavierschule.

Rudolf M. Breithaupt.

338. **Mili Balakirew**: Chant du pêcheur, Rêverie, Tyrolienne für Klavier. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Es ist Tatsache, dass die modernen russischen Komponisten auf Äusserlichkeiten ganz besonderes Gewicht legen. Die Klavierstücke von Balakirew sind inhaltlich durchaus nicht hoch zu bewerten, aber dem Virtuosen geben sie willkommene Gelegenheit, durch Fingerverrenkungen dem Publikum zu imponieren. Das Fischerlied mit seinem Tschaikowsky'schen Melos kann man immerhin als ansprechendes Musikstück gelten lassen.

339. **N. von Wilm**: 6 Bagatellen für Klavier, op. 188. — Intermezzi für Klavier, op. 191. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Nichts ist gefährlicher für einen schaffenden Künstler, als wenn er ein Vielschreiber wird; so ist es denn auch ganz ausgeschlossen, dass jedes Werk „ein Wurf" sein kann. Die vorliegenden Klavierstücke enthalten einige reizvolle Momente, doch fliesst die Erfindung im ganzen spärlich. Relativ am besten gefällt das liebenswürdige Intermezzo scherzando.

340. **Oscar Beringer**: Neue Sonatinen für Klavier. (Sonatina pastorale, Sonatina marziale.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Es gehört ein Musiker und Pädagoge dazu, instruktive Werke zu schreiben, die neben der manuellen Förderung gleichzeitig dem Schüler Interesse für die Kunst einflössen sollen. Oscar Beringer hat dies Problem in glücklicher Weise gelöst. Seine beiden Sonatinen werden durch ihren poetischen Inhalt die Lernbegierde der Kinder entschieden steigern.

341. **Rudolf Weinwurm**: Stimmungsbilder für Klavier. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Wenn man von dem modernen Titelblatt Schlüsse auf den Inhalt ziehen wollte, würde man arg enttäuscht werden. Die Hochflut von Klavierkompositionen durch solch veraltetes Organistengeschreibsel noch zu vermehren, fordert das Veto geradezu heraus; keins von den 12 Stücken hält das, was der Komponist in einem darübergesetzten Motto zum Ausdruck bringen wollte — und das ist mehr wie wenig! Richard Kursch.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 17. — Eine ausführliche Studie über „Einrichtungen und Gebräuche der Meistersinger" von Kurt Mey behandelt Entstehung und Wesen dieser bürgerlichen Dicht- und Singegemeinschaft und betont die Notwendigkeit, dass man, anstatt die Minne- und Meistersingekunst aus Büchern zu lernen, die Lieder ihrer ausübenden Vertreter singen müsse. Mey macht auch den Vorschlag, dass dies vor allem auch in unserm höheren Schulunterrichte ermöglicht werden solle. Sehr schön stellt Mey namentlich die Unterschiede zusammen, durch welche der Meistergesang von dem Minnegesang getrennt worden ist. — Edmond Jaloux' Abhandlung über „Die japanische Musik", übersetzt von Wilhelm Thal, stellt fest, dass die Musik der Japaner keineswegs auf der gleichen Höhe mit ihrer Malerei und Literatur steht. Die japanische Musik kennt keinen Takt, keine Melodie und keine Intervalle. Sie verfügt über drei Hauptinstrumente „Fouge" (Flöte), „Hitschiriki" (Oboe) und „Sho" (ein Blasinstrument mit 17 Mundstückröhren); dazu kommen noch ein Saiteninstrument namens „Roto", eine viersaitige Leier „Biva", grosse Trommel „Taitor" und kleine Trommel „Youdzumi". Trotzdem ist die japanische Musik nicht ohne Reiz und ohne Stimmung. Die mitgeteilten Volkslieder, „Atas" genannt, sind gleichfalls sehr reizvoll. Der Autor prophezeit eine Beeinflussung europäischer Komponisten durch die Musik der Japaner. — Noch berichtet Ernst Stier über König-Sommers „Rübezahl", liefert Adolf Kohut ein Gedenkblatt „Henriette Sontag und Ludwig Rellstab", schreibt Karl Wolff über „Max van de Sandt" und setzt M. Koch seine populäre „Tonsatzlehre" fort. — No. 18. — „Karl Reinecke", eine Biographie von Eugen Segnitz, erzählt knapp die äusseren Lebensumstände Reineckes und charakterisiert ihn auf den verschiedenen Gebieten seiner Betätigung. Kurt Meys Aufsatz „Einrichtungen und Gebräuche der Meistersinger" findet seinen Abschluss. Ausserdem berichtet Rudolf Louis über „Das zweite bayrische Musikfest zu Regensburg", spricht Otto Dorn über „Die Wiesbadener Hofoper", Karl Wolff über das „81. Niederrheinische Musikfest". Eine Zusammenstellung der „Gedenktage im Juni 1904" liefert Otto Keller.

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE (Leipzig), Lfg. 242/3. — An Musiker-Biographieen enthält das Bändchen zunächst einen Artikel von Robert Eitner über den Dresdener Moritz Fürstenau (1824—1889), den berühmten Flötisten, Musikschriftsteller und Gründer des Dresdener Wagner-Vereins. — Ein absonderlicher Musiker des 18. Jahrhunderts, Johann Gallus, der eine Zeitlang in Wien lebte und ein ebenso bedeutender wie origineller Künstler genannt werden muss, wird von Egon v. Komorzynski behandelt. — Von demselben Autor stammt ein Artikel über den Wiener Sänger und Komponisten Gerl, der als findiger und verwendbarer Helfershelfer Schikaneders in Wien Beachtung verdient; ein Vorläufer der „Zauberflöte", Schikaneders Oper „Der Stein der Weisen", ist 1790 von Gerl in Musik gesetzt worden. — Endlich biographiert Eitner den Violoncellvirtuoson Georg Eduard Goltermann (geb. 1824 in Hannover, gest. 1898 in Frankfurt am Main), der sich auch als Komponist von Werken für das Violoncell hervorgetan hat.

Digitized by Google

ALLGEMEINER ANZEIGER FÜR STADT UND KREIS ERFURT 1904, 12. Juni. — Drei „Ungedruckte Briefe von Carl Maria von Weber", die hier veröffentlicht werden, sind ausserordentlich wichtige Dokumente — nicht nur für Webers äusseres Leben, sondern auch ganz besonders für die kindlich-schwärmerische Natur dieses deutschesten aller Musiker. Der erste Brief („Hannover, 19. August 1820" datiert) bezieht sich auf die Kompositionen zu Körners „Leyer und Schwert" und liefert ein schönes Beispiel für Webers Sehnsucht nach der Natur und für seine Freude am Naturgenuss. Der zweite („Berlin, 21. Juni 1821") kurz nach der ersten Aufführung des „Freyschützen" geschrieben ist voll von „dem vollkommensten Triumph, den ein Komponist zu erleben imstande ist. Ein Enthusiasmus, wie er noch nie erlebt ist, begleitete die erste Vorstellung. Die Ouvertüre und das Volkslied wurden da capo gerufen, übrigens von 17 Mussikstücken 14 applaudiert, manche dreimal, ich am Ende herausgerufen; mit Blumen, Lorbeerkränzen und Gedichten überschüttet." Der dritte Brief stimmt uns heiter genug („Hosterwitz, 4. Mai 1824"), er handelt von einer Köchin, die Weber dingen will, er will ihr 5 Taler monatlich geben und fürchtet sehr, „dass andere sie ihm wegkapern."

WARTBURGSTIMMEN (Eisenach) 1904, 1. Juniheft. — Kurt Mey unterscheidet in seiner Abhandlung über „Das Romantische in der Musik" zwei Bedeutungen dieses Wortes: historisch bezeichnet es die Musik der „romantischen Periode", wesenhaft die Musik als eine romantische Kunst. Der Hauptunterschied zw schen Klassikern und Romantikern ist der, dass die letzteren ihre Subjektivität mehr in den Vordergrund stellen. Mey bespricht dann die historische Periode der musikalischen Romantik und stellt fest, dass die Romantiker ein genaues Eingehen auf Einzelnes lieben, in ihrer Harmonik viel ausdrucksvoller sind als ihre Vorgänger und die kleinen Formen der Komposition bevorzugen; er betont Webers Erkenntnis für den Zusammenhang von Musik und Poesie, weist auf den Einfluss E. T. A. Hoffmanns hin und erinnert an die Vorliebe für Spukhaftes und die Vertiefung des nationalen Charakters, die der Romantik eigen sind. Hoffmann ist in seiner Verbindung von Leben und Phantasie ein tiefster Kenner der Musik und der echte Romantiker gewesen: ihre Krönung aber erfuhr die musikalische Romantik durch die Musik Richard Wagners. — In demselben Heft spricht Kurt Mey („Künstlerische Umschau") sehr beherzigenswerte Worte über die Notwendigkeit, das Publikum, das Volk zum musikalischen Geschmack zu erziehen, damit das empörende Missverhältnis zwischen der Unbekanntheit und dem Vergessenwerden bedeutender Künstler einerseits und dem Vergnügen an läppischer „musikalischer Hintertreppenlitera:ur" anderseits ein Ende bereitet werde.

MUSICAL OPINION AND MUSIC TRADE REVIEW (London) 1904, No. 321. — Herbert Antcliffe stellt in einem interessanten Aufsatz „Händel and Brahms" einander gegenüber. Er sagt einleitend, oft rede man von dem Trio Bach, Beethoven, Brahms; den letztgenannten aber habe man noch nie mit einem andern älteren Meister verglichen. Nun vergleicht er ihn mit Bach und Beethoven und findet grosse Unterschiede im Leben, in der Kunst und in der Art, wie sich ihr Leben in ihrer Kunst widerspiegelt. Die grösste Ähnlichkeit aber besteht nach ihm zwischen Brahms und Händel; in allem und jedem sind die beiden einander ähnlich — mit der einen Ausnahme, dass Händel aus seiner Kunst auch einen Erwerb machte und sogar sehr praktisch in dieser Beziehung gedacht hat. Aber namentlich im musikalischen Schaffen ist die Ähnlichkeit sehr gross: „In the great choral works which each wrote the affinity between the two was more marked

Digitized by Google

than in any other of their works. Brahms' German Requiem, Song of Destiny, and Triumphlied in particular, breathe the spirit of the earlier master. The deep religious fervour, which newertheles refused to be bound by the traditions of the Church, appears in the Requiem just as it had appeared in ‚The Messiah'".

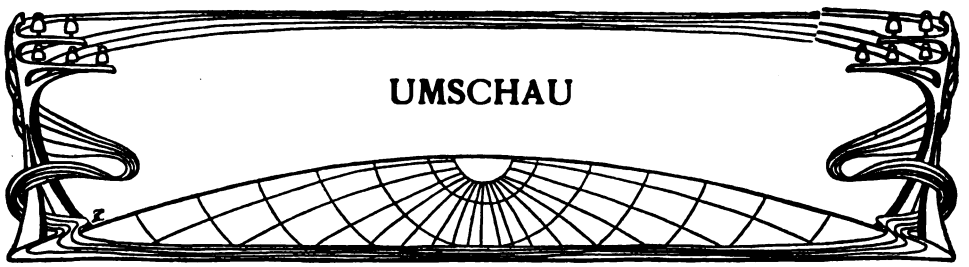
RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) 1904, 18. Juni. — „Beethoven über Kunst" von Friedrich Kerst. Der Aufsatz stellt auf Grund der Konversationshefte knapp, klar und präzis Beethovens Auffassung von der Kunst fest. Die Kunst war ihm wie ein persönliches höheres Wesen, das entscheidend in das Schicksal des Menschen eingreift. Sie ist durchaus unabhängig und bedarf der Wahrheit. Nichts hasste Beethoven so sehr als Unnatur und Künstelei, Wahrheit und die freie Natur waren ihm unentbehrliche Bedürfnisse.

DIE ZEIT (Wien, Tagblatt) 1904, No. 636. — Wilhelm Altmann feiert „Heinrich von Herzogenberg", den in Graz geborenen Komponisten, mit warmen Worten als den Schöpfer von Werken, „die an Formvollendung, geistiger Abgeklärtheit und tiefinnerlichem Inhalt ihresgleichen suchen und getrost neben Brahms gestellt werden können". Altmann bespricht eingehender seine Chorwerke mit Orchester, von denen er nennt: „Columbus", „Der Stern des Liedes", „Weihe der Nacht", „Königspsalm", „Requiem", „Passion" und „Erntefeier", letztere Herzogenbergs „eigenartigstes, sein Lebenswerk gleichsam krönendes Werk". Auch die Lieder, Klavier- und Kammermusikwerke werden behandelt.

DEUTSCHLAND (Weimar) 1904, No. 22. — Sehr scharf wendet sich Georg Göhle Artikel „Urheberrechtsgesetz und Konzerttantièmen" gegen die Missstände in Gesetzgebung und Gesetzdurchführung, die die letzte Zeit auf musikalischem Gebiete gezeitigt hat. Er protestiert gegen die Durchsetzung des deutschen Musiklebens mit alles beherrschenden geschäftlichen Interessen. Prozesse und Strafen, Schikane und Denunziation halten ihren Einzug in das deutsche Konzertleben! Insbesondere aber stellt Göhler die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" an den Pranger, deren Anmassung und Doppelzüngigkeit er beweist und deren Auftreten er als „die schwerste Schädigung und Störung, die die deutsche Musikpflege je durchgemacht hat", nennt. Die Besteuerung der Konzertinstitute zugunsten der Verleger sei ein „zwar reichsgesetzmässiger, aber kulturwidriger" Zustand und er spricht offen aus, dass durch derartige Umtriebe die Freiheit künstlerischen Empfindens und Wirkens untergraben, die höchsten Interessen der Kunst und Kultur geschädigt werden und schliesst mit dem Wunsch, es möge „die Versündigung am Geiste der deutschen Kunst und Kunstpflege, die man mit der Annahme des Urhebergesetzes begangen hat, durch eine neue, gründliche und sachliche Gesetzgebung wieder gut gemacht werden!"

LEIPZIGER VOLKSZEITUNG 1904, No. 145. — „Die Gewandhauskonzerte in Leipzig" ist ein anonymer, sehr ausführlicher Artikel überschrieben, der gegen das Gewandhaus und seine Leitung sowie gegen Nikisch persönlich die schärfsten, heftigsten Vorwürfe richtet. Letzterer ist willkürlich und ohne Verständnis für die Werke der alten Meister; die Programme der Konzerte sind schlecht, die alten Werke werden nicht im richtigen Geist vorgetragen. Nikisch, der zwar für moderne Musik viel Verständnis besitzt, passt nicht an den Platz, der der Klassik hauptsächlich gewidmet ist. So ist das Fazit ein ganz trostloses: dem Gewandhaus fehlt das pulsierende Leben, die Initiative und jegliche Bedeutung ausserhalb Leipzigs. — Die allgemeine Meinung der Leipziger ist das nun freilich nicht!

Digitized by Google



NEUE OPERN

Edmund Kühn: „Josepha" betitelt sich eine einaktige Oper, deren Text von Hugo March stammt.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Belgrad: Die erste nationalserbische Oper „Na uranku", komponiert von dem Militär-Kapellmeister Stascha Binicki, ist kürzlich im Hoftheater aufgeführt worden.

Weimar: Das Hoftheater hat die Oper „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse" von Hans Sommer zur Aufführung für die kommende Spielzeit angenommen.

KONZERTE

Berlin: Für den ersten Zyklus der Philharmonischen Konzerte unter Arthur Nikischs Leitung haben folgende Solisten ihre Mitwirkung zugesagt: Am 10. Oktober Anton van Rooy, 24. Oktober Eugen Ysaye, 7. November Leopold Godowsky, 28. November Eugen d'Albert und am 12. Dezember Pauline Strauss de Ahna, während Richard Strauss an diesem Abend die Erstaufführung seiner „Sinfonia domestica" leiten wird.

Dortmund: Das achte westfälische Musikfest findet am 21. und 22. Mai 1905 statt. Zur Aufführung gelangt u. a. „Das verlorene Paradies" von Bossi und Richard Strauss' „Sinfonia domestica".

Memel: Das vierte litauische Musikfest findet Pfingsten nächsten Jahres statt. Es werden sich daran beteiligen die grösseren Orchester und Chorvereinigungen aus Memel, Gumbinnen, Tilsit und Insterburg. Das Programm soll u. a. Händels „Israel in Ägypten" und Bruckners „Tedeum" enthalten.

TAGESCHRONIK

Zwischen der Architektenfirma Lachmann & Zauber in Berlin einerseits und dem derzeitigen Direktor des Elberfelder Stadttheaters, Hans Gregor, andererseits, ist der Vertrag zum Abschluss gekommen, nach dem Herr Gregor das von Lachmann & Zauber auf den früher städtischen Grundstücken Friedrichstrasse 104 und 104a zunächst der Weidendammer Brücke zu erbauende Theater käuflich erwirbt. Der Neubau wird am 1. Oktober nächsten Jahres dem Betrieb übergeben werden. Gregor beabsichtigt hier einen längst gehegten Plan, die Begründung einer komischen Oper, nach Art der Pariser Opera comique zur Ausführung zu bringen. Diese Mitteilung wird in allen Opernkreisen mit lebhaftester Genugtuung empfunden werden.

Gleichzeitig teilt Ernst von Wolzogen mit, dass auch er eine Komische Oper gründen wolle. Spätestens im September 1905 gedenkt er seine Bühne, die fast ausschliesslich neue, im Hinblick auf den erstrebten neuen Stil eigens verfasste Werke zur Aufführung bringen soll, zu eröffnen. Eine Gruppe von Kapitalisten hat Wolzogen die nötigen Mittel zur Ausführung seiner Idee gewährt.

Digitized by Google

Kapellmeister Theodor Thomas, der bekannte, um das Musikleben der Vereinigten Staaten hochverdiente Dirigent, kann in diesem Jahre sein 50jähriges Künstlerjubiläum feiern.

Zum Leiter des Sheffielder Musikfestes im nächsten Jahre ist an Stelle des bisherigen Dirigenten H. J. Wood Felix Weingartner gewählt worden.

Der Komponist Emil Kaiser ist als Nachfolger von August Scharrer zum Kapellmeister des Kaim-Orchesters in München berufen worden.

Der Violinvirtuose Hans Treichler aus Zürich ist zum herzoglich meiningischen Hof-Konzertmeister ernannt worden.

Der Pianist und Tonkünstler Theodor Gerlach in Dresden ist als Nachfolger von Prof. Cornelius Rübner an die Musikbildungsanstalt in Karlsruhe berufen worden.

Prof. Julius Stockhausen wird am 1. September d. J. die Leitung seiner Gesangschule in Frankfurt a. M. niederlegen und seine Lehrtätigkeit auf Privatunterricht beschränken. Die seit langem an dem Institut tätigen Lehrer Edmund Parlow und Theodor Gerold werden gemeinsam die Leitung übernehmen.

Der Gesanglehrer Iffert in Dresden ist an das Wiener Konservatorium berufen worden.

Dem englischen Komponisten Edward Elgar ist der Adelstitel „Sir" verliehen worden.

Im Verlag von Lauterbach & Kuhn ist das Porträt Hugo Wolfs von Edmund Hellmer, in Heliogravüre ausgeführt, erschienen. Das Original-Relief befindet sich an dem Grabdenkmal Wolfs, das demnächst in Wien enthüllt werden soll.

TOTENSCHAU

Der Direktor des Kölner Stadttheaters, Otto Purschian, der zur Erholung in Oberstdorf weilte, ist auf einem Ausflug einem Schlaganfall erlegen. Purschian übernahm 1899 die Direktion der Vereinigten Grazer Landestheater. Im vorigen Jahre wurde er der Nachfolger Hofmanns in der Leitung des Kölner Stadttheaters.

In der Nacht vom 2. zum 3. August ist der Klaviervirtuose Prof. Ernst Jedliczka in Berlin gestorben, seit Mitte der 80er Jahre als Lehrer am Scharwenkaschen, von 1898 ab am Sternschen Konservatorium in Berlin tätig und ebenso bekannt als Musikpädagoge wie als Virtuose.

Der ehemalige Direktor des Petersburger Konservatoriums, Prof. Julius Johannsen, ein bedeutender Musikpädagoge, ist in Finnland verschieden.

Auguste Wiegand, ein trefflicher Lütticher Organist starb, 56 Jahre alt, in Oswego (Vereinigte Staaten, Amerika). Er war zuerst in Antwerpen, dann in Sidney und London, zuletzt als Organist an der St. Paul-Kirche in Oswego tätig. Er war ausersehen, die Riesenorgel in der Weltausstellung zu St. Louis musikalisch einzuweihen.

Am 5. August starb, 55 Jahre alt, der Komponist Prof. Arnold Krug in Hamburg. Von seinen zahlreichen Kompositionen seien u. a. die Romanischen Tänze für Orchester, „Liebesnovelle" und „Italienische Reiseskizzen" für Streichorchester, sowie seine grösseren weltlichen Chorwerke „Sigurd" und „Fingal" genannt.

Kurz vor Vollendung ihres 80. Lebensjahres starb in Dresden Frau Aloysia Krebs-Michalesi, die 1850—70 der Dresdener Hofoper angehörte.

Am 7. August starb in Baden bei Wien der bekannte Musikschriftsteller und Kunstkritiker Hofrat Dr. Eduard Hanslick im 79. Lebensjahre. Die „Musik" behält sich vor, später in einem längeren Artikel auf den Verstorbenen zurückzukommen.

Digitized by Google

KRITIK

KONZERT

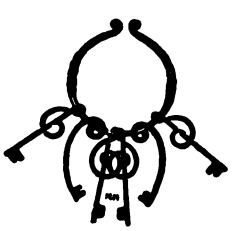
KÖNIGSBERG i. Pr.: Der Vortrag der 30 preisgekrönten Lieder aus der zweiten Sammlung „Im Volkston“ der „Woche“, der von den Damen Hedwig Kauffmann und Ciska Schattka aus Berlin und dem Bariton Herrn v. Ulmann besorgt wurde, bewies, dass Preiskonkurrenzen keine Volkslieder erzeugen können; das beste in der Sammlung sind die Imitationen der Lieder aus der Zeit der Renaissance: aber liegt darin die Volksempfindung der Gegenwart? Von der Reichshauptstadt kam eine melodramatische Geschichte „Hohenzollern-Lieder“, die sich für Kunst ausgab: Jean Louis Nicodé hätte Teile daraus für den fünften Satz seines „Gloria“ benutzen können, um das Kunstbanausentum zu charakterisieren. Aber doch klang unsre Wintersaison in schönster Kunst aus. Das treffliche, sich immer mehr verfeinernde Vokalquartett der Damen Grumbacher-de Jong und Behr, und der Herren Hess und van Eweyk, sang uns noch einmal in einem Hübnerschen Künstlerkonzert seine köstlichen Quartette. Bald darauf kam zu einem Extra-Künstlerkonzert das Berliner Philharmonische Orchester mit Arthur Nikisch an der Spitze und liess uns an Werken von Beethoven, Händel, Brahms, Wagner und Tschaikowsky erfahren, welchen Wohllaut ein Orchester entwickeln kann; wir hatten es schier vergessen. Zwei Tage nach diesem seinem letzten Konzert starb der kunstsinnige Veranstalter der Künstlerkonzerte, Herr Rudolf Hübner, der für die Königsberger Kunst unendlich viel getan hat. Und endlich kam das Hauptereignis der ganzen Saison: die vortreffliche Aufführung von Bruckners „neunter Symphonie“ mit Tedeum durch Ernst Wendel. Der Unternehmer dieses höchst denkwürdigen Konzertes war der „Königsberger Musikverein“, der sein Orchester durch Mitglieder des Theaterorchesters und hiesiger Militärkapellen auf 105 Mann verstärkt hatte; der Chor bestand aus 250 Sängern; die Soli sangen die Damen Rollan und Gagel, die Herren Dierich und Nöthig. Der Erfolg der von Wendel famos dirigierten Aufführung war kolossal. Paul Ehlers.

PHILADELPHIA: Unsere Konzertsaison, die bis zu Weihnachten recht matt verlief, brachte in ihrer zweiten Hälfte vieles Interessantes, wobei jedoch das Schwergewicht auf die hiesigen Chorvereine fiel. Die „Choral Society“ brachte nach der üblichen Aufführung des Messias endlich die sehnlichst erwartete Oratorienneuheit, den „Traum des Gerontius“ von Edward Elgar. New-York war mit der Aufführung des Werkes vorausgegangen. Die dortigen sowie die Londoner kritischen Stimmen lauteten überaus begeistert. Überschwenglisches Lob wurde dem britischen Komponisten zuteil. Sei es nun, dass die Erwartungen zu hoch gespannt waren oder dass das hiesige Oratorienpublikum mit kritischen Brillen bewaffnet ist, die es recht schwer machen, ihm Sand in die Augen zu streuen, die Tatsache steht fest, dass das Werk eine kühle Aufnahme fand. Auch die hiesige Kritik wies die Zumutung der New-Yorker, dass Elgars Oratorium den Werken Mendelssohns mindestens gleichzustellen sei, mit einer rühmenswerten Entschiedenheit zurück. In der Tat mangelt es dem Werk an Ursprünglichkeit und an echter religiöser Empfindung. Trotz der gehäuften Effekte ist der Eindruck überwiegend monoton. Am schlimmsten kam hier das Textbuch weg, das allerdings den berühmten Konvertiten Kardinal Newman als einen ärmlichen Poeten zeigt. Um schon bei Lebzeiten den Weg in den Himmel oder die Hölle zu finden, muss man ein Dante oder Goethe sein. Der genannte Chorverein, dessen Leiter Mr. H. G.

Digitized by Google

Thunder sich um das musikalische Leben unserer Stadt grosse Verdienste erworben hat und der der edlen Frau Musika mehr aus Liebe als aus Interesse dient, brachte dann eine vortreffliche Aufführung des „Elias", deren Erfolg nicht zum mindesten auf die Mitwirkung der Sopranistin Anita Rio zurückzuführen war, einer der besten Oratoriensängerinnen der Vereinigten Staaten. — Unser „Mendelssohn Club" brachte in der verflossenen Saison eine Aufführung des „Stabat mater", von Dvořák, die wegen ungenügender Vorbereitung keinen grossen Erfolg erzielte. Besseres leistete der Verein, der grossen Aufgaben nicht gewachsen ist, in der Vorführung kleinerer gemischter Chöre von Dvořák, Elgar, Brahms u. a. Dieses Konzert hatte solchen Erfolg, dass es im Juni allerdings in anderer Umgebung wiederholt werden musste. Die Vereinsleiter hatten den guten Einfall, in dem innerhalb Stundenfrist von hier erreichbaren berühmten Seebadeorte Atlantic City, in einer luftigen 5000 Fuss weit ins Meer hineingebauten Riesenhalle das Konzert zu wiederholen und Frau Schumann-Heink als Solistin zu gewinnen. Der Eindruck den die Chöre dort „far from the madding crowd" machten, war überwältigend und höchst stimmungsvoll. — Das Philadelphia-Orchester, dessen Existenz nunmehr für die Dauer gesichert erscheint, brachte noch eine Wiederholung der Neunten Symphonie, leistete aber sein bestes in den zwei Schlusskonzerten, bei denen sich unser illustrer Gast Richard Strauss mit dem ständigen Dirigenten Fritz Scheel in der Führung des Taktstockes teilte. Die beiden Konzerte, in denen Scheel die Faustsymphonie von Liszt, die D-Symphonie von Brahms und Strauss „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel" dirigierten und Frau Strauss einige Lieder ihres Gatten zur Orchesterbegleitung sang, entfesselten hier unbeschreiblichen Jubel. Von den Liedern fanden das „Wiegenlied" und „Morgen" solche Anerkennung, dass sie jetzt von den meisten heimischen Sängerinnen gesungen werden, wobei man freilich gar häufig an das „si duo faciunt idem" erinnert wird. — Von Solisten liessen sich Mme. aus der Ohe und der Geiger Jacques Thibaud in eigenen Konzerten hören. Sie verstärkten jedoch nicht den günstigen Eindruck, den ihre solistische Mitwirkung bei den Konzerten des Philadelphia-Orchesters zurückgelassen hatte. Thibauds glatter Spielweise gelang es nicht, den Gefühlsinhalt des Bruchschen Konzertes auszuschöpfen und aus der Ohes Filigrankunst fehlt der grosse Zug. Dafür entschädigte uns Alfred Reisenauer, der sich hier mit einem historischen Programm einführte und sich als ein bedeutender Künstler erwies, der sowohl Schumanns Karnaval als Beethovens letzte Klaviersonaten gleich vollendet zu interpretieren wusste. Mme. Patti's zweites Konzert kam nicht zustande, da die Dame bei dem geringen Vorverkauf von 3000 $ nicht singen wollte. Die ganze Pattitour endete kläglich. Ein Impresario und ein hiesiger Bankier, der für ihn eintrat, sind der Tournée zum Opfer gefallen. Die Unglücklichen, die die Karten vorgekauft hatten, erhielten ihr Geld nicht zurück, da es von einem Gläubiger des Impresario mit Beschlag belegt wurde. Es ist übrigens fraglich, ob ihnen ein Rückerstattungsrecht zusteht. Denn das Nichtanhören der Patti hat ihnen bloss eine Enttäuschung erspart. Es wäre sonach ein Fall von „damnum cessans, lucrum emergens".

Dr. Martin Darkow.



Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir beginnen unsere Beilagen mit der Wiedergabe der Porträts der beiden schwäbischen Dichter, die in diesem Heft Gegenstand der Betrachtung sind. Zum Artikel von Rudolf Krauss gehört das Bild Eduard Mörikes. Unsere Vorlage bildete das Porträt des Dichters, das den „Mörike-Liedern" Hugo Wolfs vorangestellt ist.

Es folgt, als Illustration des Aufsatzes von A. N. Harzen-Müller, das Porträt Georg Herweghs, besonders dadurch interessant, dass es nach einer Zeichnung von Emma Siegmund, der Gattin des Dichters, gefertigt ist. A. Arnold hat es lithographiert, L. Zöllner in Berlin gedruckt.

Das Grabdenkmal Herweghs auf dem Friedhof von Liestal, von seinem Sohn Marcel gestiftet, ist ein Werk des Bildhauers H. Vogt, Liestal.

Auf dem nächsten Blatt erblicken wir das Porträt von Eduard Hanslick, dem am 7. August in Baden bei Wien verstorbenen Musikschriftsteller und Kritiker. Seine glänzend geschriebenen Feuilletons und Essays haben ihm europäischen Ruf verschafft.

140 Jahre sind am 12. September seit dem Tode von Jean Philippe Rameau, dem eigentlichen Begründer der Harmonielehre und bedeutenden Tonsetzer, vergangen. Unser Bild ist die Wiedergabe eines Stiches von J. G. Sturm (Nürnberg) nach einer Zeichnung von J. J. Cassieri.

Am 5. August starb in Dresden kurz vor Vollendung ihres 80. Lebensjahres Frau Aloysia Krebs-Michalesi, eine einst in ganz Deutschland gefeierte Künstlerin. Gemahlin des Kgl. sächsischen Hofkapellmeisters Karl August Krebs, und Mutter der Klaviervirtuosin Mary Krebs war die Verstorbene in den Jahren 1850—70 ein hervorragendes Mitglied der Dresdener Hofoper. Sie trat zum ersten Male am 30. Januar 1850 als „Fides" bei der Erstaufführung von Meyerbeers „Prophet" auf.

Als Nachtrag zu dem Aufsatz von Tobias Norlind über schwedische Musik im vorigen Heft (III, 22. Sonderheft „Skandinavien") veröffentlichen wir einige interessante Abbildungen: die alte Handschrift einer schwedischen Volksweise, Holzskulpturen einer norwegischen Kirche, „Geigen" darstellend, ein Autograph von Gustaf Düben und die erste Seite des schwedischen Choralbuchs vom Jahre 1697. Die Stücke sind ganz unbekannt und noch niemals reproduziert worden. Herr Norlind-Ahlstad hat uns die Clichés in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt.

Es folgt das Porträt des vor 25 Jahren (12. September 1879) verstorbenen berühmten französischen Tenoristen Gustave Hippolyte Roger, der zuerst an der „Opera comique", von 1848 ab an der „Grossen Oper" in Paris wirkte.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google



EDUARD MÖRIKE
* 8. SEPTEMBER 1804

Die Musik
III. 23
UofM

Digitized by Google

Digitized by Google



III. 23

Digitized by Google



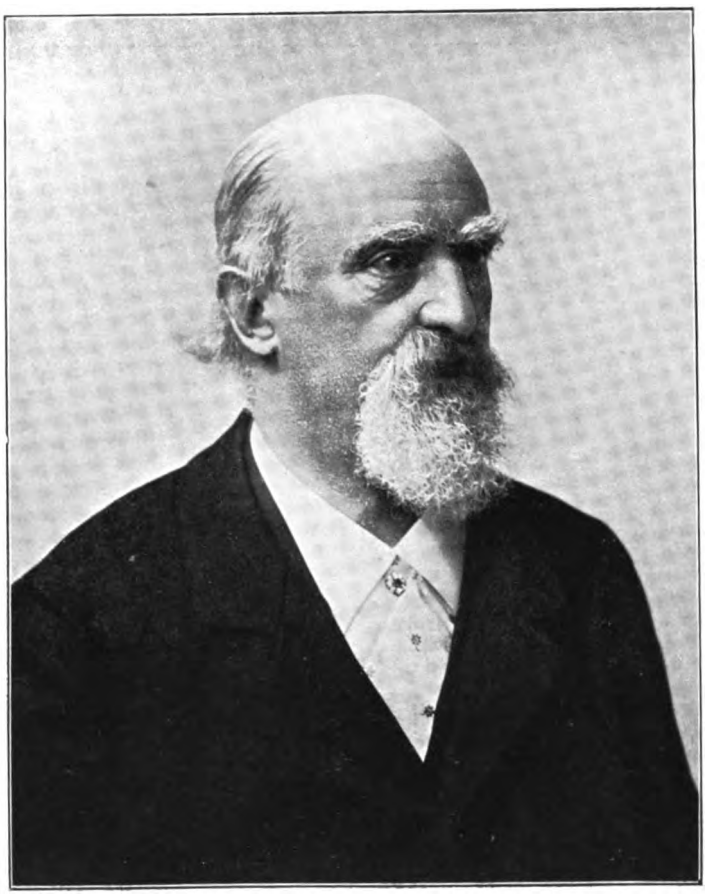
Digitized by Google



GRABDENKMAL HERWEGHS IN LIESTAL

Digitized by Google

Digitized by Google



Rud. Krziwanek, Ischl phot.

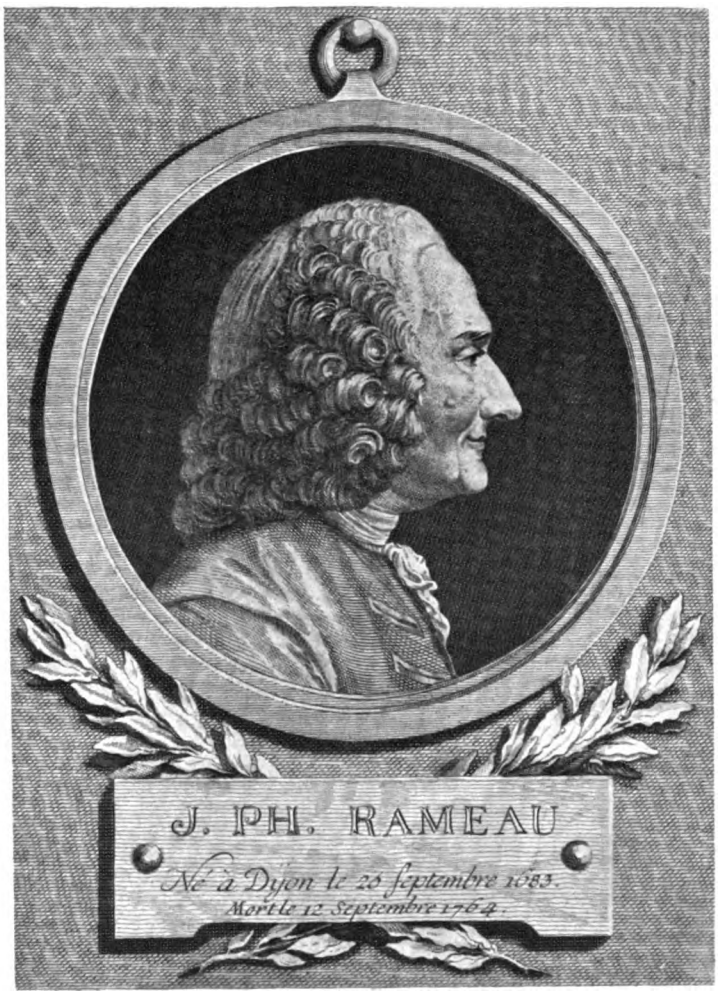


III. 23

EDUARD HANSLICK
† 7. AUGUST 1904

Digitized by Google

Digitized by Google



III. 23

JEAN PHILIPPE RAMEAU
† 12. SEPTEMBER 1764

Digitized by Google

Digitized by Google



Friedr. Hanfstaengl, Dresden phot.

ALOYSIA KREBS-MICHALESI
† 5. AUGUST 1904

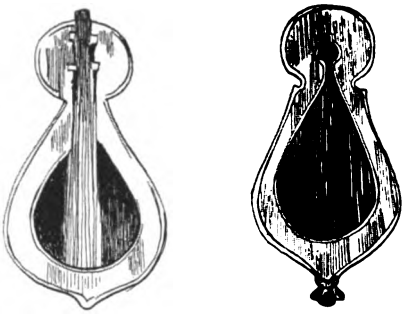
III. 23

Digitized by Google

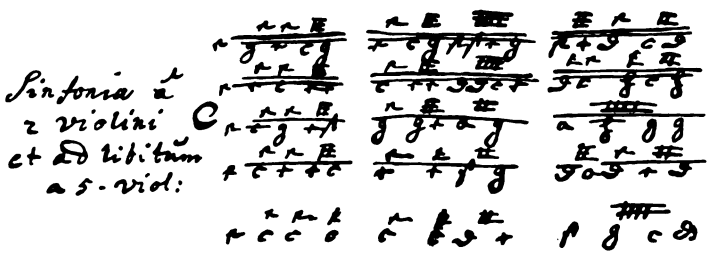
Digitized by Google



ALTE HANDSCHRIFT EINER SCHWEDISCHEN VOLKSWEISE



ALTE NORDISCHE „GEIGEN" AUS DEM 12. JAHRHUNDERT. HOLZSKULPTUREN EINER NORWEGISCHEN KIRCHE



AUTOGRAPH VON GUSTAF DÜBEN (ANFANG VON „SURREXIT PASTOR BONUS")



ERSTE SEITE DES SCHWEDISCHEN CHORALBUCHS VOM JAHRE 1697

Digitized by Google

Digitized by Google



GUSTAVE HIPPOLYTE ROGER
† 12. SEPTEMBER 1879

Die Musik.
III. 23

U of M

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK



Wie man würdig Kunst empfängt?
Wenn man würdigt, was sie schenkt!

Richard Dehmel

III. JAHR 1903/1904 HEFT 24

Zweites Septemberheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Dr. A. Schüz
Eine Umwälzung auf dem Gebiete der Harmonik.

Richard Dehmel
Neuer Text zu Chopin's Grabgesang an Polen.

Max Puttmann
Zur Geschichte der deutschen komischen Oper (Schluss).

Wilhelm Tappert
Die preussischen National-Hymnen

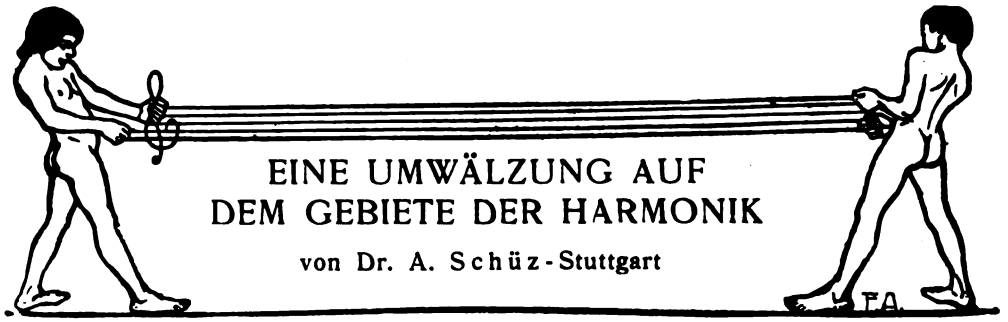
Gaston Knosp
Annamitische Melodieen.

A. Nico. Harzen-Müller
Liszt, Wagner und Bülow in ihren Beziehungen zu Georg Herwegh (Schluss).

Besprechungen (Bücher und Musikalien).
Revue der Revueen.
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau).
Kritik (Konzert).
Anmerkungen zu unseren Beilagen.
Kunstbeilagen.
Musikbeilage.
Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

Digitized by Google



EINE UMWÄLZUNG AUF DEM GEBIETE DER HARMONIK

von Dr. A. Schüz-Stuttgart



Die Naturwissenschaften, unter deren Zeichen auch unser 20. Jahrhundert steht, häufen nicht bloss immer neue Schätze der Erkenntnis, sie repräsentieren zugleich praktische Werte. Sobald die Wissenschaft wieder zu einem neuen Ergebnis ihres Forschens gelangt ist, beeilt man sich auch gleich, das neu gewonnene Wissen dem Nutzen der Menschheit dienstbar zu machen, und umgekehrt wirkt die Praxis wieder befruchtend auf die Wissenschaft: es ist eine erfreuliche, harmonische Wechselwirkung. Wie ganz anders verhält sich das auf dem Gebiet der Tonkunst! Wie weit ist hier die Theorie hinter der Praxis zurückgeblieben! Wer heute als Komponist noch streng an die Regeln der allgemein gebräuchlichen Harmonielehrbücher sich binden würde, der käme über den vor hundert Jahren herrschenden Stil nicht hinaus, und auch den würde er nicht einmal zureichend erklären können. Wie vieles in Beethovens, ja, wir müssen noch weiter zurückgehen, in Bachs Werken bleibt ein Rätsel, zu dessen Lösung uns die heutigen Lehrbücher den Schlüssel noch nicht zu geben vermögen. Nur wenige machen den schüchternen Versuch, die neuen Entdeckungen Wagners auf dem Felde der Harmonik in ihr System hereinzuziehen, aber es bleibt eben bei dem Versuch. Ist es da zu verwundern, dass so manche neueren Komponisten sich um die Gesetze der Harmonie überhaupt nicht mehr viel bekümmern, und drauf los komponieren, als ob in der Musik allein die Laune und die Willkür das Zepter führen dürfte und nicht auch hier das „Schöne auf verborgenen Naturgesetzen beruhen" würde. Aber nicht bloss ein starres Festhalten an der Tradition, ein fortgesetztes Nachschleppen alter längst überwundenen Normen und Formeln, ein zäher Konservatismus ist es, was so viele heute noch im Gebrauch stehenden Lehrbücher kennzeichnet; es fehlt auch an einem einheitlichen und objektiv wahren Prinzip, das den verschiedenen Regeln und Gesetzen zugrunde liegen würde, es fehlt an der Begründung, an der Logik und Folgerichtigkeit; wir bekommen ein Agglomerat von Lehrsätzen, Geboten und Verboten, deren Grund und Zusammenhang niemand recht einsehen kann.

Es ist hohe Zeit, dass dies von Grund aus anders werde, wenn nicht

Digitized by Google

die Musikwissenschaft und schliesslich auch die Musik selber bei denkenden Köpfen in Misskredit kommen soll. Es ist hohe Zeit, dass man auch in der Musikwissenschaft allen Ernstes auf die natürlichen Prinzipien zurückgehe und auf diesen als den festen, nimmer wankenden Fundamenten das System der Harmonie aufbaue. Die Bemühungen M. Hauptmanns und anderer Musikgelehrter hinsichtlich einer naturgesetzlichen Begründung der Akkorde und ihrer Beziehungen zueinander — in allen Ehren! Vor allen ist es der Name Hugo Riemann, der einen gewaltigen Schritt vorwärts in jener Richtung bedeutet. Ein weiterer entschiedener Fortschritt ist nun aber neuerdings zu verzeichnen mit der Arbeit eines Forschers auf dem Felde der Harmonik, der, fussend auf den Errungenschaften jener Vorgänger und doch wieder mit voller Selbständigkeit, die Probleme in Angriff genommen und in ebenso origineller als scharfsinniger Weise zu lösen versucht hat. Georg Capellen aus Osnabrück ist der Begründer des in Frage kommenden neuen Harmoniesystems. Kurz und bündig legt er es dar in einer Schrift von nur 140 Seiten, unter dem Titel: Die „musikalische" Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. (C. F. Kahnt Nachf. 1903.) Und was er mit diesem Titel verspricht, das erfüllt er auch wirklich; was wir bei seinen Vorgängern noch vermissen, das weiss er dem nach Einheitlichkeit, Folgerichtigkeit und Klarheit verlangenden Geist zu bieten, eine wirklich auf die Naturgesetze gegründete, konsequent vom ersten bis zum letzten Satze auf diesem Fundament errichtete Harmonielehre. Sein erstes ist in diesem Werk, den Grundbestand aller Harmonieen, die Naturklänge, wie sie sich aus der Obertonreihe ergeben, nämlich den Durdreiklang, den Dur-Sept- und den Dur-Non-Akkord aufzuzeigen, und zwar geschieht dies immer mit experimentellen Nachweisen am Klavier. Der Kern der Naturklänge ist ihm der Durdreiklang, die vollkommenste Konsonanz, aus welchem Kern sich alle, auch die kompliziertesten Akkorde entwickeln lassen müssen. Zu jedem neuen Schritt, den er tut, bei der Entwicklung der Akkorde aus diesem Urakkord heraus, nimmt er das Klavier, den typischen Repräsentanten der unserem Ohr zur zweiten Natur gewordenen temperierten Stimmung zu Hilfe. Es ist ihm gelungen „am Klavier dem Naturgesetz Offenbarungen abzuzwingen," die über wesentliche Gebiete der Theorie ein ganz neues Licht verbreiten und zum Teil sogar Aufschluss darüber geben, was musikalisch überhaupt möglich ist.

Während der sogen. strenge Stil auf Grund dieser Auffassung als eine künstliche Verengerung des harmonischen Horizontes erscheint, offenbart sich der sogen. freie Stil jetzt vielmehr als der natürliche, und das musikalische Gehör wird wieder in seine Rechte eingesetzt. Man sehe nun, wie Capellen am Klavier experimentiert: Wie nach dem bekannten

Digitized by Google

Experiment ein angeschlagener Grundbass bei aufgehobener Dämpfung die stummen Obertöne erklingen lässt, so zeigt Capellen, dass ein angegebener Oberton den stumm niedergehaltenen Grundbass auslöst, der dann wieder das Fortklingen des Obertons bewirkt. Er beweist damit, dass nicht bloss die tiefen, sondern auch höhere Töne als Vertreter von Naturklängen gehört werden. So wird das c'', ohne Pedal staccato angeschlagen, bei stumm niedergedrücktem c als Vertreter des C-Dreiklangs, bei stummem F als Quinte des F-Dreiklangs, bei stummem As als Terz von As-dur, bei stummem D als Septe des D-Septklangs, bei stummem B als None des B-Nonklangs gehört. Der stumme Basston lebt dann auf als Grundton des höheren Tons und es klingt in ihm der staccato angeschlagene Oberton als sein Erzeugnis weiter. Schlägt man statt c'' die Töne a' c'' staccato an, so klingen diese Töne nur bei stumm niedergehaltenem F oder D fort, Beweis, dass sie ein wesentliches Intervall des F- bezw. D-Klangs sind. Jeder andere Bass lässt sie nur partiell oder gar nicht fortklingen. Wird z. B. A im Bass stumm niedergehalten, so klingt nur das a', aber nicht das c'' mit, woraus folgt, dass a' c'', wenn nicht der Zusammenhang anders entscheidet, stets als Bestandteil von F- oder D-dur und nicht von a-moll zu fassen ist und auch so gehört wird. Selbst bei Weglassung des Grundtons erleiden also die Naturklänge noch keine wesentliche Änderung in ihrer Bedeutung. Demnach ist z. B. e-g (wenn nicht ein anderer Bass, z. B. e oder a vorhanden ist), stets als kleine Terz des C-dur Dreiklangs, also als elliptischer Dur-Dreiklang, e g b als elliptischer Septklang, e g b d als elliptischer Nonklang mit dem stummen Grundton C zu fassen.

Capellen fragt bei jedem Akkord nach der Wurzel, dem Grundbass, er hat erkannt, dass es viele Akkorde gibt mit fehlendem, aber vom Gehör zu ergänzendem Grundton. Während z. B. die alte Theorie mit ihrem leitereigenen System die Töne h-d-f einfach als einen auf der siebenten Stufe errichteten selbständigen Dreiklang (den sogen. verminderten Dreiklang) fasst, ohne weiter nach seinem Ursprung zu fragen, und ihn mit den übrigen Dur- und Moll-Dreiklängen der Tonleiter auf eine Linie stellt — was schon deshalb sehr verdächtig ist, weil die Prim h dieses „Dreiklangs" regulär keine Verdopplung wie der Grundton der richtigen Dreiklänge duldet — so erkennt ihn Capellen als den Sohn des Vaters G^7, als den Torso eines Vierklangs, des G-Septakkords und bezeichnet ihn auch so, nämlich kurz statt G^7 mit g^7. Ebensowenig ist der auf der siebenten Stufe aufgebaute Septakkord h d f a ein solcher in Wirklichkeit und seiner Natur nach, sondern vielmehr der elliptische Nonakkord g^9 und der auf der siebenten Stufe der Molltonleiter errichtete sogen. verminderte Septimenakkord h d f as ist nichts anderes, als eben wieder dieser Nonakkord mit vertiefter None.

Mit Recht gibt Capellen dem Nonakkord wieder sein Existenzrecht

Digitized by Google

zurück; zugleich aber bildet dieser für ihn die Brücke zu seiner höchst bedeutsamen Lehre von den Doppelklängen, indem dieser Fünfklang einerseits ein einheitliches Produkt der vier Obertöne aus dem Grundton ist, andererseits aber das Bild zweier zusammengelegten Dreiklänge bietet. Welch grossartige Umwälzung muss dieses Doppelklangprinzip, dessen konsequente Durchführung und Entwicklung Capellen vollständig als sein Eigentum in Anspruch nehmen kann, auf dem Gebiet der Harmonik bewirken.[1]) Wenn einzelne Töne zu Akkorden zusammenschmelzen, warum sollten nicht auch zwei (oder drei) Akkorde zu einem Ganzen sich verbinden können? In der musikalischen Praxis ist dies ja schon seit Jahrhunderten so gemacht worden. Wie häufig begegnet uns z. B. die Verbindung von Tonika und Dominante!

Was ist der in der Praxis so häufig auftretende Nonakkord mit grosser Septime c e g h d meistens anders als eine Verschmelzung des C- und G-Dreiklangs? Welche Perspektiven tun sich mit diesem neuen Prinzip der Doppelklänge auf! Welche neuen, unerhörten Ton- und Akkordkombinationen! Sogar Tripelklänge wagt Capellen einzuführen. Aber bleiben wir zunächst bei den Doppelklängen. Die Harmoniker vom alten Schlag machen sich mit der Untersuchung des Wesens und Ursprungs der Akkorde wenig Mühe und Kopfzerbrechen. Man erfährt wohl von ihnen, dass etwas so und so ist, nicht aber warum es so, wie es so geworden ist? Viele stellen die Akkorde, Drei-, Vier- und Fünfklänge, einfach als einen künstlichen Terzenaufbau dar, während doch die Terz immer nur als Teil eines Klangs durch die Akustik sich ausweist, also dieser, der Dreiklang, stets das Primäre, jene das Abgeleitete, Sekundäre ist. Andere legen zwar den Dreiklang und Septakkord zugrunde, doch lassen sie die übrigen Akkorde durch jede willkürliche Erhöhung eines oder mehrerer Töne dieses Dreiklangs oder Septakkords entstehen, z. B. durch Erhöhung der Quinte den „übermässigen" Dreiklang, durch Erhöhung der Prim den „verminderten" Dreiklang. Ganz anders Capellen: er erkennt wohl auch alterierte Akkorde an, auch den übermässigen Dreiklang als solchen, aber dieser „Hochquintklang" ist ihm, entsprechend seiner jeweiligen tonalen Beziehung, auch wieder etwas ganz anderes, nämlich ein elliptischer Doppelklang, also z. B. c e gis nicht bloss = c e ♯ g, sondern C E gis (h), ein Produkt aus dem C- und E-dur Dreiklang. Jener „verminderte" Dreiklang cis e g aber hat, wie wir gesehen haben, gar nichts mit dem C-Klang zu tun, ist vielmehr Torso von A^7. So erklärt Capellen mit vollem Recht auch den grossen Septakkord c e g h (Hochseptklang) nicht einfach als Naturseptakkord mit künstlich erhöhter Septime, (was er

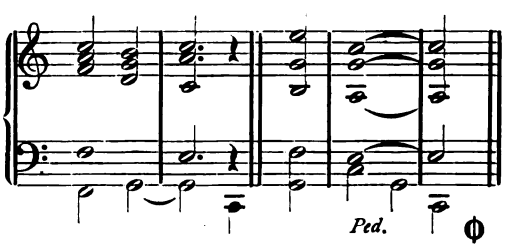
[1]) Ich habe dies in einer besonderen Abhandlung näher ausgeführt.

Digitized by Google

unter Umständen wohl auch sein kann), sondern als Doppelklang, entstanden aus einer Verbindung des C- und G-Dreiklangs (C + G), weil in vielen Fällen das h in Wirklichkeit gar nicht Septime, sondern Terz ist, z. B. bei dem Schluss:

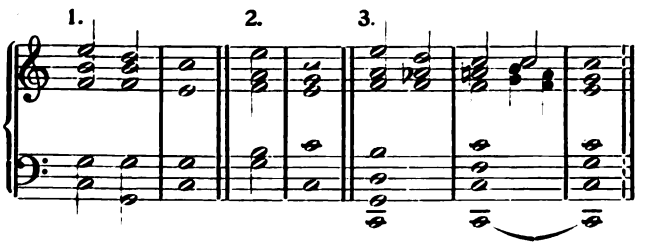


Aus dem Doppelklang C e G h d ergibt sich aber ein weiterer Akkord, der in den Harmonielehrbüchern noch gar nicht die ihm zukommende Würdigung gefunden hat, nämlich nach Auslassung der Basis C der Akkord e G h d oder in anderer Stellung: G h d e. Es ist ganz falsch, diesen Akkord, wie gewöhnlich geschieht, immer als Septimenakkord (Mollseptakkord) zu nehmen, er ist vielmehr in vielen Fällen ein Sextakkord und steht in nächster Beziehung zu dem G-dur Dreiklang, an dessen Stelle er geradezu treten kann, mit dem Grundton G. Schon Rameau hat den Unterschied des kleinen oder Mollseptakkords e g h d vom Dursextklang G h d e erkannt. Wenn der Komponist dem nackten Durklang ausweichen und doch nicht zum Mollkang übergehen will, greift er gern zu diesem Akkord, zu dem Dreiklang mit beigefügter Sexte, die diesem einen eigentümlich verschleierten, weichen Charakter gibt. Selbst Schlüsse sind in diesem Sextakkord möglich, wie Capellen beweist. Nehmen wir ihn mit dem Grundton C:



Auch die Doppelklänge C e G h d f und C e G h d f a sind durch Capellen in das System der Akkorde mit voller Existenzberechtigung eingereiht worden, sowohl in ihrer vollständigen als abgekürzten Form, z. B.:

Digitized by Google



In Beisp. 3 haben wir einen Akkord, der sämtliche Töne der Tonleiter enthält. Da bei vielen Harmonikern nicht einmal der Nonakkord als selbständiger Akkord gilt, so müssen sie in sehr umständlicher Weise diesen Akkord als G-Septakkord mit Orgelpunkt C und mit den Vorhalten a und e (Vorhalt e eventuell mit unterdrücktem Auflösungston d) erklären.

Mit dem Doppelklangprinzip gewinnt Capellen auch eine ganz neue Begründung des Moll. Vor allem ist sein Verdienst, mit überzeugender Klarheit den Primat des Durdreiklangs, dem der Molldreiklang keineswegs äquivalent ist, energisch zur Geltung gebracht zu haben. Ihm ist der Molldreiklang, ebenso wie Helmholtz, Polak u. a., kein polarer Gegensatz des Durdreiklangs, keine primäre, sondern eine vermittelte Konsonanz, ein durch Verschmelzung mit einem anderen Durakkord verwandelter, gleichsam verkleideter Durakkord. Man drücke auf dem Klavier das A im Bass stumm nieder, und schlage dazu ohne Pedal den a-moll Dreiklang a′ c″ e″ sfz. staccato an, so wird man alsbald beim Nachklingen der Obertöne das c″ in cis umgewandelt vernehmen, natürlich, weil zwar a′ und e″, nicht aber c″ ein klingender Oberton von A ist. Es gibt also keinen natürlichen Molldreiklang in dem Sinn, wie es einen natürlichen Durdreiklang gibt, das A kann wohl diesen, aber nicht jenen erzeugen, im Handumdrehen verwandelt sich das c in cis. Gibt es einen handgreiflicheren Beweis davon, dass — A als Grundton angenommen — der Molldreiklang a′ c″ e″ nichts anderes als a′ ♮ cis″ e″ ein alterierter, getrübter Durdreiklang ist? Nun aber drücke man zugleich mit A auch das c im Bass stumm nieder und schlage staccato a′ c″ e″ dazu an: jetzt kann das cis nicht mehr aufkommen, es wird durch den doppelten Oberton c′ + c″ vom Grundbass c, der stärker ist, als die Terz cis von A, ausser Wirksamkeit gesetzt, sozusagen erstickt. Die Folge davon ist, dass der Molldreiklang a′ c″ e″ jetzt voll und ungetrübt ohne störenden Nebenklang mit deutlich hervorstechender Mollterz (c″) erklingt. Es sind also, so schliesst Capellen hieraus, zur Erklärung des konsonanten, selbständigen Mollakkords (sofern er nicht bloss ein vorübergehend getrübter, alterierter Durakkord sein soll), zwei Grundbässe nötig. Der a-moll Dreiklang z. B. ist eine aus den beiden Durdreiklängen a cis e und c e g A + C kombinierte, durch Hinzutreten des Grundtons der Paralleldurtonart vermittelte Konsonanz.

Digitized by Google

Diese — neuerdings auch von Polak mit anderer Begründung verfochtene — Molltheorie ist ebenso originell, als im Prinzip einleuchtend. Eine Bestätigung findet sie auch in der Zersplitterung der Molltonleitern, welche zeigt, dass es kein einfaches reines Mollsystem gibt, wie das Dursystem. Auch die Melodik scheint für diese Theorie ein Zeugnis abzulegen, so z. B. manche orientalische Volksmelodieen, die ein Hin- und Herschwanken zwischen der Durtonart und der parallelen Molltonart, z. B. C-dur und a-moll, deutlich bekunden. Man höre:



Man kann hier wirklich sagen: der A-Klang, mit dem das Sätzchen schliesst, ist durch den vorhergehenden C-Klang modifiziert, die in A herrschende grosse Terz cis durch die noch herrschende Prim c unterdrückt. Denken wir uns diese Melodie ganz in a-moll, was auch gut möglich ist, und vielleicht ihrem Charakter noch mehr entspricht:



so sehen wir, wie im kombinierten a-moll Klang auch die Septime und Quinte g der beiden Grundbässe A+C manchmal sich geltend macht. Capellen scheut sich nicht, diesen vierten bei A+C schwach mitklingenden Ton auch als einen, wenn auch meist unhörbar mit ihm verschmelzenden Bestandteil des a-moll Akkords anzuerkennen, so dass der a-moll Akkord als Doppelklang eigentlich ein Vierklang wäre.

Dass die musikalische Akustik auch die Grundlage der Melodik ist, weist Capellen schon an der Durtonleiter nach. Die harmonische Reihe des C-dur-Systems C e G h d F a c, durch die er das engere tonale System sehr einleuchtend darstellt, liefert ja zugleich die Töne der Tonleiter, und zwar in ganz symmetrischer Folge, wenn man den ersten und fünften, zweiten und sechsten Ton usw. aufeinander folgen lässt. — Indem Capellen die einheitliche Beziehung der Tonika, Dominante und Sub-Dominante zu einander als Tonität bezeichnet, schafft er einen andern Begriff von Tonalität, die er weit über das sog. übergreifende System und die bisher ihr gesteckten Grenzen hinaus erweitert, also z. B. C-dur als

Digitized by Google

Tonika zu allen mittels Quint- und Terzschritt erreichbaren Durtonarten in bezug setzt. Auch die Molltonalität erweitert er und präzisiert sie in origineller Weise. Es lassen sich nämlich ausser den 2 Grundbässen A + C — obzwar diese zweifellos als der beste Ausdruck der Konsonanz des Mollklangs sich ergeben — auch noch die Bässe F + C als Wurzeln des Akkords a c e denken (da ja die Töne a c e auch Obertöne von diesen Bässen sind). Ausserdem kann a c e noch als Torso von D^9 (d fis a c e) angesehen werden. Wir bekommen auf diesem Weg zu den in erster Linie massgebenden 2 Wurzeln A und C noch zwei weitere, also zusammen die 4 Mollwurzeln A C F und D, so dass der a-moll-Klang je nach dem tonalen Zusammenhange, wie folgt, verstanden werden kann, wenn man die Grundtöne durch grosse Buchstaben kennzeichnet: A ♮ cis e, A C e, a C e, a c e. Entsprechend der vierfachen Durwurzel des Moll-Dreiklangs gehören zur a-moll-Tonart ausser A-dur und C-dur auch noch F- und G-dur (weil D^9 Dominant von G-dur ist). Demgemäss wird das „engere tonale a-moll-System" von Capellen so dargestellt:

F-(Gross-)dur G-(Nonen-)dur

B d F a C e G h D fis A cis E gis h

C-(Klein-)dur A-(Basis-)dur.

Diesem System entspricht nicht genügend die bisherige harmonische und melodische Molltonleiter, die richtige Molltonleiter ist vielmehr: a b h c cis d e f fis g gis a. Fügen wir aus dem mit A-dur quintverwandten E-dur noch das dis hinzu, so ergibt sich die chromatische Tonleiter als die wahre, dem Mollsystem zugrunde liegende Leiter.

Schon diese kurze Darstellung des Capellenschen Systems lässt erkennen, welch tiefgreifende Änderungen die althergebrachte Generalbass- und Harmonielehre erleiden müsste, wenn das neue System zur Herrschaft gelangte. Wie viele bisher für unanfechtbar gehaltenen Lehrsätze werden dadurch umgestossen! Es ist falsch und verkehrt, die Akkorde aus Intervallen sich erzeugen zu lassen und nach diesen zu bestimmen, denn diese sind, wie die Einzeltöne, nur Bestandteile (Vertreter) der harmonischen Klänge. Es ist falsch, den Akkord e g c z. B. als Sextakkord, g c e als Quartsextakkord zu bezeichnen, da ja die Umkehrung auf die harmonische Bedeutung der Akkorde keinen Einfluss hat und die Prim stets Prim, die Terz stets Terz bleibt: so muss der Sextakkord anders, am besten wohl als Terzprimklang, der Quartsextakkord als Quintprimklang bezeichnet werden. Ebenso falsch ist die bisherige Benennung der verschiedenen Lagen der Septakkorde. Die ganze alte Generalbassbezifferung ist prinzipiell aufzugeben und eine ganz neue Bezifferung nötig, welche die Klang-

Digitized by Google

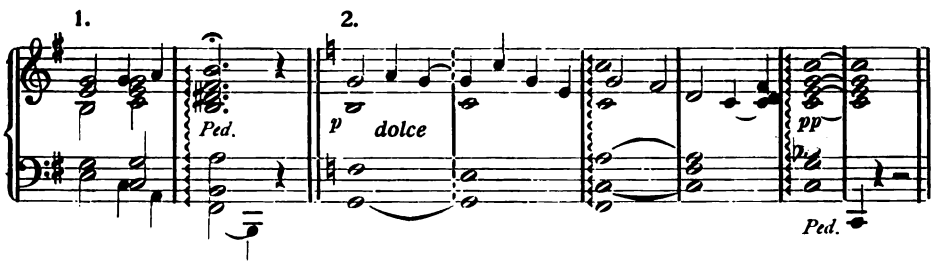
bedeutung der Akkorde sofort erkennen lässt. Diese, schon von Riemann prinzipiell aufgestellte Forderung, hat Capellen erfüllt und konsequent durchgeführt.

Seine Bezifferung ist höchst einfach; mit ein paar Zahlen und Buchstaben bezeichnet er nicht nur den Akkord, sondern auch dessen tonale Beziehungen. Ein C bezeichnet stets den Durdreiklang c e g, G^7 den Septklang g h d f, G^9 den G-Nonklang, $G_3{}^7$ den Terz-G-Septklang h d f g. Einen Sextakkord würde es überhaupt nicht mehr geben, da die Naturklänge keine Sext haben. Wenn Capellen diesen Namen für den sogen. Rameauschen Sextakkord c e a oder c e g a dennoch beibehält, so ist er sich doch der wahren Natur dieses Akkordes = Doppelklang F + C mit dem terzweisen Aufbau (F) a C e g, also mit C als Grundton, stets bewusst. Die Tonika bezeichnet Capellen einfach mit M (Mittelklang), die Dominante mit R (Rechtsklang), die Subdominante mit L (Linksklang). Total verfehlt ist das bisherige „leitereigene" System, als harmonisches Prinzip gefasst: es hat nur den Wert einer schulmässigen, tabellarischen Darstellung der Akkorde, man kann sie auf der Tonleiter sozusagen an den Fingern abzählen und dem Schüler vorführen, aber ihre harmonische Bedeutung und tonale Beziehung gibt das „leitereigene" System nicht, im Gegenteil es ist in dieser Beziehung nicht bloss mangelhaft, indem es manche Akkorde ganz übergeht, sondern geradezu irreführend: denn es gibt auf der Leiter aufgebaute Dreiklänge, Sept- und Nonakkorde, die gar nicht zur Tonart gehören. Ich nenne in C-dur den d-moll, e- und a-moll Dreiklang, da d, e, a als Grundtöne nur Durklänge erzeugen können; ferner den Septakkord e g h d u. a.

Welch eine Revolution auf dem Gebiet der Harmonielehre das bedeutet, wenn das leitereigene System seine dominierende Stellung verliert, lässt sich leicht ermessen. Es sei nun noch erwähnt, dass Capellen die Chromatik vollauf würdigt und eine ganz neue Theorie der Klangverwandtschaft aufstellt, durch welche die Beziehung der Akkorde und der Effekt ihrer Verbindungen eine wissenschaftliche Begründung erfahren. Sehr beachtenswert und — vorausgesetzt, dass Capellens System die ihm gebührende Anerkennung findet — sicher nicht ohne neu anregenden und befruchtenden Einfluss auf die künftige Kompositionspraxis sind seine unter dem Titel „Zukunftsmusik" ausgeführten Vorschläge zu neuen Tonarten, wodurch die alten Kirchentöne teilweise wieder neu aufleben würden, ohne dass jedoch mit diesem Namen das Wesen der neuen Molltypen erschöpft wäre. Auch in bezug auf Halbschlüsse, dissonante Schlüsse und Mollschlüsse bietet uns Capellen in diesem Anhang Interessantes und Originelles. Es ist nicht einzusehen, sagt er in bezug auf dissonante Schlüsse, z. B. den Schluss in der Dominantseptime, warum nur der Dichter

Digitized by Google

eines Romans oder Dramas und nicht auch der Tondichter das Recht haben soll, ein Werk fragend ohne vollkommene Lösung aller Konflikte ausklingen zu lassen? Ein paar Beispiele dafür dürften dem Leser willkommen sein:



Mit Recht beschränkt sich Capellen in seiner grundlegenden Harmonielehre auf diejenigen Tonverbindungen, die als wirkliche, selbständige Akkorde im System der Harmonie zu fassen sind: alle andern, mehr zufälligen Tonkombinationen oder Akkordbildungen, wie sie durch die Stimmführung frei sich gestalten, behandelt er in einem jüngst veröffentlichten zweiten Teil, in seiner Theorie von der Freiheit und Unfreiheit der Töne, sowie desgleichen in einem dritten Teil: „Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik", womit wir eine wissenschaftliche Lehre von der Stimmführung erhalten. Man freut sich der Klarheit, die sich damit zugleich über die Lehre von den Dissonanzen verbreitet.

Schliesslich darf auch nicht verschwiegen werden, dass Capellen nicht etwa ein Mann der grauen Theorie und ausschliesslich Gelehrter, sondern durch eine Reihe von Tondichtungen den praktischen Wert seiner Sätze und Aufstellungen zu beweisen und seine Theorie immer wieder durch eine kompositorische Tat zu bestätigen in der Lage ist. Besonders interessant sind in dieser Hinsicht seine „Nordischen Volkslieder", auch seine kürzlich im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienenen „Japanischen Volksmelodieen" als Charakterstücke für Klavier bearbeitet und — last not least seine fünfstimmigen Volksliederbearbeitungen, in denen er eine neue homophone Satzweise einführt mit fünf realen Stimmen und damit den Beweis erbringt, dass der mehr als vierstimmige Satz durchaus nicht notwendig an Schwerfälligkeit infolge Verdoppelung der Akkordtöne leiden muss, da ja durch seine Theorie eine grosse Zahl von vier- und fünfstimmigen (ja sogar sechsstimmigen!) Akkorden — Nonenakkorden, Doppelakkorden usw., dem Harmoniesystem eingegliedert worden sind und auch die häufigere Verwendung des Orgelpunktes einen realen fünfstimmigen Satz ermöglicht. Dass dadurch die musikalische Ausdrucksfähigkeit gesteigert wird und die Chöre mehr Fühlung mit der modernen Musik gewinnen, unterliegt keinem Zweifel.

Digitized by Google

Alles in allem: das Capellensche Harmoniesystem darf mit Fug und Recht als ein neues bezeichnet werden, denn es eröffnet neue Aussichten nicht bloss auf dem Gebiet der Musiktheorie, sondern ebensosehr für die musikalische Praxis, und kein Lehrer der Harmonie, kein Tonkünstler, sei er nun schaffender oder reproduzierender Künstler, sollte es unberücksichtigt lassen. „Die fortschreitende Erkenntnis des Wesens der Harmonie bedingt eine vollständige Umgestaltung der musikalischen Satzlehre." Was Hugo Riemann mit diesen Worten im Prinzip ausgesprochen, was er auch in seinen zahlreichen Schriften auszuführen und zur Wahrheit zu machen mit viel Energie, Scharfsinn und Gelehrsamkeit bestrebt war, das dürfen wir durch Georg Capellens grundstürzende und grundlegende Schrift als vollführt betrachten. Er hat es gewagt, das unbrauchbar und unpraktisch gewordene Handwerkzeug keck zum alten Eisen zu werfen und ein neues, wirklich brauchbares, in frischem Feuer geschmiedetes, an seine Stelle zu setzen. Er hat über die immer weiter sich dehnende, gähnende Kluft zwischen musikalischer Praxis und Theorie eine solide Brücke gebaut und nicht bloss das gute Alte theoretisch auf guten, festen Grund gestellt, sondern dem modernen Komponisten zu seinen Inspirationen einen weiten Horizont und freien Spielraum zu neuen Schöpfungen und Gestaltungen seiner künstlerischen Phantasie geschaffen.



Digitized by Google

NEUER TEXT ZU CHOPIN'S GRABGESANG AN POLEN

von Richard Dehmel



Es hat mich oft und mit Bedauern gewundert, dass Chopin's, wenn nicht schönstes, so doch sicher erhabenstes Polenlied (op. 74 Nr. 17) immer seltener in Deutschland gesungen wird. Die Ursache scheint mir der Text zu sein, der zwar ergreifend ist im Original und auch in einer erträglichen Übersetzung (von Dr. Reiss, in der Litolffschen Ausgabe der Lieder) vorliegt, aber mit seinem Pathos einer begrabenen Nation nicht recht in die Sphäre des auferstandenen Deutschen Reiches hineinpasst. Ich habe deshalb einen neuen Text dazu gedichtet, der sich eng der Melodie anschliesst, aber von allgemein menschlichen Motiven getragen ist, und übergebe ihn hiermit dem musikalischen Publikum.

Evas Klage.

Stern im Abendgrauen,
lass dein bleich Erschauern;
lass mich endlich ruhig
heim gen Eden trauern.

O Eden, mein Eden,
Garten meiner Träume,
warum gab mir Gott den Anblick
deiner Frühlingsbäume!

Deine Sommerfluren
hat er nicht behütet;
in den stolzen Garben
hat der Blitz gewütet.

In dein Herbstgefilde
ist der Sturm gekommen,
hat mir von den Ästen
Frucht auf Frucht genommen.

Digitized by Google

Warum sang der Frühling,
sang von seligem Wandern
nur auf Blumenauen,
sang von einem seligen Andern!

Ach, er kam, der Andre,
kam mit Glut und Flammen;
über meinen Blumen
schlugen sie zusammen.

Lachend aus der Asche
hat er mich getragen.
In der kalten Fremde
hat ihn Gott erschlagen.

Winter ist geworden.
Ach, ich möchte weinen.
Aber seine Seele
lacht noch in der meinen.

Still auf seinem Grabe
will ich warten, warten;
meine Kinder irren
suchend nach dem Garten.

O mein Garten Eden,
verlornes Eden,
o Eden, mein Eden,
stehst du denn noch offen?
Bis zur letzten Stunde
will ich auf dich hoffen!

Magst du, Gott, mich töten,
mag mein Traum verglühen,
aber meinen Kindern muss er
neu erblühen!

Lass dein bleich Erschauern,
Stern im Abendgrauen!
Endlich kann ich ruhig
heim gen Eden schauen.

Magst du, Stern, versinken,
mag ich selbst vergehen:
meine Kinder werden
Eden wiedersehen.

Digitized by Google



ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KOMISCHEN OPER

VON IHREN ANFÄNGEN BIS DITTERSDORF

Von Max Puttmann-Eberswalde

Schluss

Die Sprache der in den ersten Jahrzehnten in Hamburg zur Aufführung gebrachten Opern und Singspiele war eine ungelenke und oft rohe, und Verse wie der folgende gehören keineswegs zu den Seltenheiten. In Hotters „Störtebecker und Gödge Michaels“ singt ein Räuber:

„Willt Zunge du nicht fluchen,
So reiss ich dich aus meinem Mund
Und will dich mir abbeissen,
Und aus dem Rachen reissen,
Und nochmals doch versuchen
Zu toben mit dem leeren Mund!“

Einiges aus Postels „Cara Mustapha“ oder dessen Schäferspiel „Venus und Adonis“ zu zitieren, müssen wir hier aus Gründen des Anstandes und der guten Sitte unterlassen; ebenso müssen wir hier auf die Wiedergabe der Beispiele verzichten, die der Dichter Hunold anführt, um zu lehren, dass man für die Arie immer liebliche Worte wählen müsse. Wenn durch dergleichen Dinge der Widerstand gegen die Oper hervorgerufen wurde, so war dies nur zu gerechtfertigt; wie bei vielen anderen Gelegenheiten, schüttete man aber auch hier wieder das Kind mit dem Bade aus.

Was das Verhältnis zwischen Poesie und Musik betrifft, so gestaltete es sich mit dem Ende des 17. Jahrhunderts mehr und mehr zum Vorteil der letzteren und durch Reinhard Keiser gelangte die Musik aus ihrer dienenden zu einer herrschenden Stellung gegenüber der Poesie. Damit beginnt aber auch zugleich eine gesonderte Ausbildung des ernsten und komischen Stiles in der musikalisch-dramatischen Kunst, und die Namen „Oper“ (auf der Partitur zu der im Jahre 1671 erschienenen „Pomone“ von Cambert [1628—1677] findet sich zum ersten Male der Name „Oper“, während die ursprüngliche Bezeichnung für die neue Kunstform „dramma per musica“ war) und „Singspiel“, aus dem später die komische Oper hervorgehen sollte, erhalten eine bestimmtere, die Form und den Inhalt des jeweiligen musikalisch-dramatischen Werkes kennzeichnende Bedeutung,

Digitized by Google

so dass nun auch der Kreis des hier näher zu Erörternden, wo es sich darum handelt, einen Beitrag zur Geschichte der komischen Oper zu liefern, ein immer engerer und übersichtlicherer wird.

Ehe wir uns Reinhard Keiser, den Otto Lindner in seinem Werke „Die erste stehende deutsche Oper" den Mozart der ersten Epoche der deutschen Musik nennt, zuwenden, sei seines Vorgängers, des oben schon genannten Kusser, unter dessen Direktion die Hamburger Oper einen bemerkenswerten Aufschwung nahm, ausführlicher gedacht.

Johann Siegmund Kusser (1657—1727), der sich nach einem sechsjährigen Aufenthalt in Paris, wo er mit dem Begründer der französischen Oper Jean Baptiste de Lully (1633—1687) Freundschaft schloss, Cousser nannte, war ein reichbegabter Komponist und Kapellmeister. Da er neben dem französischen auch dem italienischen Geschmack huldigte, gelangten neben deutschen Opern auch mehrere italienische unter seiner Leitung zur Aufführung, die fast sämtlich von dem italienischen Kapellmeister zu Hannover, Agostino Steffani (1655—1730), Vorgänger Händels daselbst und päpstlicher Protonotar, Bischof von Spiga, komponiert waren. Die italienische Gesangsmanier war für die deutschen Opernsänger damals etwas ganz Unbekanntes, und Kusser hat sich, indem er keine Mühe scheute, die neue Sangesweise, den „bel canto", seinen Leuten beizubringen, grosse Verdienste sowohl um die deutsche Oper im allgemeinen als auch um die Hamburger im besonderen erworben. Zu seinen eigenen Schöpfungen gehören die Opern: „Erindo" (1693), Text von F. C. Bressand, „Der durch Grossmut und Tapferkeit besiegte Porus" (1694), Text ebenfalls von Bressand, „Pyramus und Thisbe" (1694), Text von Carl Schröder (über eine Aufführung dieses Werkes fehlt jede Nachricht), „Scipio Africanus der Grossmütige" (1694), Text von J. Fiedler, „Die unglückliche Liebe des tapferen Jason" (1697), Text abermals von Bressand.

Der Nachfolger Kussers wurde Reinhard Keiser. Geboren am 9. Januar 1674 zu Teuchern an der Rippach im Reg.-Bez. Merseburg, schrieb er bereits im Jahre 1692 ein Pastorale „Ismene", bald darauf für den braunschweigischen Hof eine grosse Oper „Basilius", und kam im Jahre 1694 nach Hamburg, für dessen Bühne er weit über hundert Opern und Singspiele komponiert hat. Im Jahre 1703 pachtete Keiser im Verein mit einem gewissen Drüsicke von der Witwe des im Jahre 1702 verstorbenen Schott das Hamburger Theater; da aber weder er noch sein Kompagnon die zu einem solchen Unternehmen nötige Umsicht und Erfahrung besass, standen beide bald vor einer Geldkrise. Zuerst verschwand Drüsicke, ohne seinen Verpflichtungen nachzukommen, und bald darauf auch Keiser. Während man von jenem nie wieder etwas gehört hat, kehrte dieser nach einiger Zeit mit einer Anzahl neuer Opern nach Hamburg zurück und gelangte in

Digitized by Google

Kürze wieder zu einigem Wohlstand. Prunk und Aufwand liebte Keiser über alles. So liess er z. B. seine zwei Diener in einer „Aurora-Livrey" (einer Livree in den Farben der Morgenröte) einhergehen und in den von ihm veranstalteten Konzerten wurde man aufs beste bewirtet. Mattheson sagt: „Am Schenktisch fehlte es nicht an Tokaier und anderen sehr raren Weinen; Jedermann genoss, was ihm beliebte. Der Konzertgeber zeigte sich dabei mehr als ein Kavalier, denn als Musiker." In den Jahren 1719 bis 1721 lebte Keiser in Stuttgart, wurde 1722 Königl. Kapellmeister zu Kopenhagen, 1728 Kantor der St. Catharinenkirche zu Hamburg und 1729 Opernkapellmeister in Moskau. Nach einem zweiten Besuche Kopenhagens ging er abermals nach Hamburg und starb dort am 12. September 1739.

Von den hier in Betracht kommenden Werken Keisers seien genannt: „Störtebecker und Gödge Michaels" (1701), „Die Leipziger Messe" (1710), „Der Hamburger Jahrmarkt" (1725), „Die Hamburger Schlachtzeit (1725) (der Text des letztgenannten Stückes war ein derartig schlüpfriger, dass der Senat sich veranlasst sah, eine zweite Aufführung dieser famosen „Schlachtzeit" zu untersagen) und das im Jahre 1726 zur Aufführung gebrachte scherzhafte Singspiel „Der lächerliche Prinz Jodelet".

Keiser war ein reichbegabtes musikalisches Talent, namentlich in bezug auf Erfindung schöner Melodieen. Er entsagte in seinen Werken völlig dem schwerfälligen deutschen Gesangstil und verschaffte der leichten Gesangsweise der Italiener Eingang, wobei er von dem durch Kusser geschulten Personal vortrefflich unterstützt wurde. Daneben befleissigte er sich einer bestimmteren musikalischen Zeichnung der einzelnen Charaktere in seinen Bühnenwerken und suchte auch die Instrumente ihrem Klangcharakter entsprechend anzuwenden. Neben dem Streichquintett und dem seiner Zeit unvermeidlichen Cembalo bringt Keiser auch gelegentlich, so in seinem „Jodelet", zwei Oboen, Fagott, Flöte, Flageolet und zwei Hörner zur Anwendung. Die beiden Geigen gehen vielfach unisono, doch findet sich in der Partitur des eben genannten Singspiels auch eine Arie, die mit vier Violinen con sordino, Viola, Cello und Bass pizzicato begleitet wird. In derselben Partitur sucht unser Meister Ungewitter und Stürme durch gebrochene Akkorde, die stets mit dem zweiten Sechszehntel eines Taktes einsetzen, durch Tremolo und sogen. Murkybässe zu illustrieren, dem Liebesschmerz aber durch die grosse Septime, mit der er eine Arie beginnt und die in allen Stimmen immer und immer wiederkehrt, Ausdruck zu geben. Der originellen Arie des Titelhelden „Mein Herze zappelt für Wüten und Rache" verleiht er durch Tonwiederholung in der Begleitung in Achteln, Sechszehnteln und Zweiunddreissigsteln, die von Takt zu Takt zwischen Violinen und Bass wechselt, die rechte Wirkung.

Wie sehr der Einfluss des Italienertums auf das deutsche Opernwesen

Digitized by Google

mit jedem Jahre wuchs, zeigen uns die Partituren Keisers aufs deutlichste. In den im 17. Jahrhundert erschienenen Werken ist an der alten Liedform mit wenigen Ausnahmen festgehalten und von Koloraturen wird verhältnismässig selten Gebrauch gemacht. In den späteren Werken aber sehen wir den Meister fast ausnahmslos nur noch die dreiteilige Arienform anwenden und an Sänger und Sängerinnen werden in bezug auf Koloratur immer höhere Ansprüche gestellt. Das Langweilige und Undramatische der Da Capo-Arie scheint Keiser selbst gefühlt zu haben, denn oft finden wir bei seinen Arien die Bemerkung „Senza Da Capo". Der Einfluss des Italienischen lässt sich ferner daraus ersehen, dass etwa vom Jahre 1700 an die Rezitative deutsch, die Arien aber italienisch gesungen wurden und schon in Keisers „Don Cäsar", komponiert 1710, findet sich derselbe dramatische Unsinn wie in der „Lucia" von Donizetti, dass nämlich ein auf den Tod Verwundeter noch eine lange Arie mit Koloraturen zum besten gibt.

Mit der harmonischen Satzweise nimmt es Keiser nicht all zu genau, falsche Oktaven gehören keineswegs zu den Seltenheiten und gelegentlich findet sich auch eine falsche Quinte.

Nicht unerwähnt bleibe, dass wir in einigen Werken Keisers, so in seiner „Pomone" (1702) und in seinem „Jodelet", schon Ansätze zu einem Opern-Finale finden.

Gleichzeitig mit Keiser wirkten an der Hamburger Oper die drei Meister Mattheson, Händel und Telemann.

Johann Mattheson, geboren am 28. September 1681 zu Hamburg und gestorben daselbst am 17. April 1764, sah nicht ohne Neid auf Keiser, der sich beim Publikum trotz seines lockeren Lebenswandels, der ihm von Mattheson in seinen verschiedenen Schriften immer wieder vorgehalten wird, grosser Beliebtheit erfreute. Da Mattheson auch gern hervorhob, dass er sich „reinlicher in der Wäsche" hielte als Keiser, so wurde er von diesem mit dem Spitznamen „die weisse Krawatte" ausgezeichnet. Nachdem sich Mattheson eine gründliche allgemeine Bildung angeeignet und für eine gediegene Ausbildung seiner musikalischen Talente Sorge getragen hatte, trat er als Tenorist im Jahre 1797 an der Hamburger Oper auf. Im Jahre 1799 schrieb er seine erste Oper „Die Plejaden oder das Siebengestirn", in der er als Sänger und Dirigent tätig war. Den „Plejaden" folgten „Porsenna" und „Der Tod des grossen Pans", auf das Hinscheiden des Theaterdirektors Schott im Verein mit dem Organisten Bronner komponiert, „Victor" und „Kleopatra", mit der er im Jahre 1705 seine Laufbahn als Opernkomponist schloss. Der genugsam bekannte Streit mit Händel gelegentlich einer Aufführung des „Nero", in der er die Titelrolle sang, mag nicht wenig zu dem Entschluss, dem Theater den Rücken zu

Digitized by Google

kehren, beigetragen haben. Mattheson wurde später, im Jahre 1715, Musikdirektor am Hamburger Dom, bis eine mehr und mehr zunehmende Schwerhörigkeit ihn im Jahre 1728 zwang, diese Stellung aufzugeben und nur noch als Musikschriftsteller tätig zu sein; als solcher hat er sich um die deutsche Tonkunst grosse Verdienste erworben, während er als Opernkomponist ohne jeden Einfluss geblieben ist.

Händel begann seine ruhmreiche Laufbahn als Komponist im Jahre 1704 in Hamburg mit der „Almira". Der Einfluss Keisers ist sowohl in dieser Oper als auch in allen anderen des Meisters unverkennbar; Händel hat manche Arie Keisers in seine Werke aufgenommen. Zur Ehre Matthesons sei erwähnt, dass er trotz des mit Händel gehabten Streites die Werke des letzteren gegen die Verstümmelung und das Verhunzen, die diese in späteren Jahren erleiden mussten, in Schutz nahm: „Das mag jeden Komponisten billig abschrecken, nichts von seiner Arbeit an solche Örter zu verschicken, da man nach eigenem Gutdünken verfährt und das absens carens spielt."

Bedeutender als der Einfluss der beiden Genannten auf die Entwicklung der Oper war der Telemanns.

Georg Philipp Telemann wurde am 19. März 1681 zu Magdeburg geboren. Er studierte mit Vorliebe die Partituren Lully's und schrieb bereits im Alter von zwölf Jahren eine Oper im Stile dieses Meisters. Im Jahre 1704 wurde er Organist an der Neukirche zu Leipzig, 1708 Konzertmeister in Eisenach und bald darauf Hofkapellmeister daselbt. 1712 ging er nach Frankfurt a. M. und kam 1721 nach Hamburg, wo er bis zu seinem am 25. Juni 1767 erfolgten Tode verblieb.

Haben wir in Keiser denjenigen Meister erkannt, der bemüht war, den italienischen Gesang der deutschen Kunst dienstbar zu machen, der eine schöne Melodie als den eigentlichen Lebensnerv eines jeden musikalischen Kunstwerkes ansah, so sehen wir in Telemann einen entschiedenen Vertreter der durch Lully geschaffenen französischen Schule, die ihr Hauptaugenmerk auf einen strengen Anschluss der Musik an den Text, auf eine scharfakzentuierte Deklamation, beides auch besonders für die komische Oper von grösster Wichtigkeit, richtete. So kommt es denn, dass Telemann in bezug auf die Behandlung der Rezitative Keiser um ein bedeutendes überragt; seine Arien dagegen entbehren fast jedes melodischen Reizes.

Wenn man Keiser die Autorschaft von 116 Opern zuschreibt, wobei jedoch bemerkt werden muss, dass es ihm oft genügte, ältere Werke etwas umzuarbeiten, um sie als neue wieder zur Aufführung zu bringen, so ist das, was er geschaffen, nur gering anzuschlagen im Verhältnis zu den fast unzähligen Werken, die uns Telemann hinterlassen hat. Diese alle aufzuführen ist hier nicht der Ort, und auch von den für Hamburg kom-

Digitized by Google

ponierten Opern seien nur einige genannt. „Damon, der neumodische Liebhaber" (1724), „Die verkehrte Welt" (1727), „Der misslungene Brautwechsel" (1729), „Die Flucht des Äneas" (1730) und „Die rachgierige Liebe oder Orasia, verwittibte Königin von Thracien".

Zu den weniger bedeutenden Männern, die den Bedarf an neuen Opern und Singspielen für die Hamburger Bühne decken halfen, gehören u. a. Christoph Graupner (1683—1760) und der zugleich als Sänger tätige C. Grünewald.

Schon in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts fing das Interesse für die Oper in Hamburg an zu erkalten, woran der häufige Wechsel in der Direktion, die dann nicht selten in die unfähigsten Hände kam, wohl die Hauptschuld trägt. Als aber im Jahre 1728 Caroline Neuber zum ersten Male nach Hamburg kam, entstand der Oper eine Konkurrenz, der sie nicht gewachsen war. Die verschiedensten Versuche, das Publikum wieder für die Oper zu interessieren, wurden unternommen. So liess man in deutschen Opern nicht bloss Arien in italienischer, sondern auch in holländischer und französischer Sprache singen und fabrizierte aus den Opern der verschiedensten Meister eine Art Quodlibet. Nichts von allen diesen Versuchen aber konnte den Ruin des Unternehmens aufhalten und in einem Schreiben des Dichters Lamprecht an Gottsched heisst es: „Die Komödien stehen in grösstem flor, die Opera hingegen siehet ihren völligen Untergang, ja, die Operisten sind so verzweiflungsvoll, dass sie Komödianten werden wollen." Im Jahre 1738 fand die letzte Opernvorstellung unter der Direktion eines früheren Schneiders, Monza, dessen Tochter zugleich Darstellerin war, aber weder singen, noch spielen, noch tanzen konnte, statt, und die Neuber bezog das Opernhaus.

Auch in den anderen Städten, in denen man die deutsche Oper und das deutsche Singspiel pflegte, ähneln die Zustände denen in Hamburg. In Berlin versuchte schon im Jahre 1704 die Veltheimsche Theatertruppe festen Fuss zu fassen, unterlag aber bald dem von der Geistlichkeit ausgehenden Vorurteil des Publikums gegen Opernvorstellungen. In Wien führte der Hofmusiker Borotini deutsche Singspiele auf, ohne vom Publikum oder gar vom Hofe, der ungeheure Summen für die italienische Oper verausgabte, die nötige Unterstützung zu finden. Etwas besser war es mit dem deutschen Singspiel in Leipzig bestellt, wo unter dem Kapellmeister Michael Hoffmann Opern von Krieger, Keiser, Händel, Telemann u. a. zur Aufführung kamen. In Danzig erreichten die Opernvorstellungen im Jahre 1742 ebenfalls ihr Ende.

Was aber war die Ursache, warum die deutsche Oper ihrer italienischen Schwester, sowie dem Schauspiel und der Komödie das Feld räumen musste? Der Musikschriftsteller Johann Adolph Scheibe (1708—1776) und der

Digitized by Google

Kapellmeister Friedrichs des Grossen, Johann Friedrich Reichardt (1752 bis 1814), geben uns eine Antwort auf diese Frage. Jener sagt in seiner Zeitschrift „Der kritische Musikus“: „In unseren meisten Opern herrschet ein niederträchtiges, abgeschmacktes Wesen, welches der Vernunft und allen Regeln so augenscheinlich widerspricht, dass man sich nicht wenig wundern muss, dass es noch Leute gibt, die diese ungereimten Dinge hören und bewundern können. Die lächerlichen Ausschweifungen, welche darin zu unsern Zeiten überhand genommen haben, verdienen die Verachtung aller Vernünftigen;“ dieser aber stellt in seinem Werke „Über die komische Oper“ die Behauptung auf, dass nicht nur dem Text, sondern auch dem Gesang die Schuld beizumessen sei, dass die Hamburger Oper so rasch in Vergessenheit geriet.

Man braucht nur irgend ein beliebiges Libretto aus damaliger Zeit aufzuschlagen, um die Worte Scheibes bestätigt zu finden, und der bekannte Satz „Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante“ hatte damals mehr denn je Gültigkeit. Da findet sich beispielsweise im „Jodelet“ von Keiser folgender Arientext:

„Comet-Stern aller Lieblichkeiten,
Spar-Büchse der Vollkommenheiten,
Du bist so schön, als eine Wassermaus!
Ich werde für hefftiger Liebe zum Gecken,
Ach, geuss doch bald das Cammer-Becken
Der sehnlich verlangeten Gegen-Gunst aus!“

Und an einer anderen Stelle heisst es:

„Mein Herz erliegt,
Ihr kützelt mich zu starck, o Zucker-süsser Mund!
Mein Herz
Ist wund,
Da lieget es, und kann für grossem Schmertz,
Nicht einen Flügel regen.“

Auch mit der Ausbildung des deutschen Gesanges war es herzlich schlecht bestellt.

Überall Not und Elend, denen sich gewöhnlich auch die Unsittlichkeit zugesellte, unter den Schauspieltruppen. Hatten sie sich kaum in einer Stadt niedergelassen, so hiess sie der bald sich einstellende mangelhafte Besuch ihrer Vorstellungen den Wanderstab wieder ergreifen, um sich unter Mühsalen und Entbehrungen eine neue Wirkungsstätte zu suchen. So ging's jahraus jahrein, und dass man unter solchen Verhältnissen weder Lust, noch Zeit, noch Gelegenheit hatte, für die Ausbildung seiner Stimme etwas zu tun, liegt auf der Hand.

Digitized by Google

In welcher glücklichen Lage gegenüber ihren deutschen Kollegen befanden sich dagegen die Italiener! Von der Fürsten Gunst getragen, konnten sie ganz ihrer Kunst leben, die ihnen denn auch zu Ruhm, Ehre und Reichtum verhalf. Unsummen wurden von den deutschen Fürsten für welsche Kunst geopfert. So zahlte Kaiser Karl VI. für seine Oper jährlich etwa 200000 fl. und Friedrich dem Grossen kostete die Inszenierung einer einzigen Oper über 100000 Taler. Die Sängerin Giovanna Astrua wurde im Jahre 1747 mit einem Jahresgehalt von 6000 Talern für die Berliner Oper engagiert, ihre Kollegen und Kolleginnen standen ihr im Gehalt wenig nach.

Der Verwilderung in der Theaterdichtung entgegenzutreten und das Theater und seine Angehörigen auf ein höheres Niveau zu stellen, unternahm endlich kein Geringerer als Johann Christian Gottsched (1700—1766), der sich zu diesem Zwecke mit Caroline Neuber, die mit ihrer Truppe im Jahre 1728 auch nach Leipzig kam, verband.

Gottsched war aus rein ästhetischen Gründen ein Gegner der Oper. Er sagt, wenn nicht alle Regel in der Dichtkunst über den Haufen fallen solle, müsse er mit Evremont verfechten, dass die Oper das ungereimteste Ding von der Welt sei. Sie sei ohne Handlung, ohne Charakter, ohne Natur, man lache und weine, man huste und schnupfe nach Noten; wo denn das Vorbild in der Natur sei, das die Oper nachahme; das Hofleben sei das Original des Trauerspiels, das Stadtleben das der Komödie, das Landleben das des Schäferspiels; die Oper aber gehe leer aus! Es ist wahrscheinlich, dass Gottsched durch die nur dem Äusserlichen dienenden Hasseschen Opern zu diesem Urteil veranlasst worden ist.

Indem er sich die französischen Schriftsteller zum Muster nahm, ging das Bestreben Gottscheds dahin, den Haupt- und Staatsaktionen, der Oper und mit ihr dem Singspiel den Garaus zu machen, und der Neuber, der es um die Hebung des deutschen Schauspielerstandes zu tun war, konnte nichts willkommener sein, als die Verbindung mit einem Manne von dem Einfluss Gottscheds.

Beide begannen die Reformation des Trauerspiels mit der Aufführung des „Regulus“, zu der man der Neuber die Kostüme sogar aus Dresden geliehen hatte. So vortrefflich die Übersetzungen französischer Dramen von Gottsched gegenüber den bisher bekannten auch waren, so kläglich war sein eigenes Trauerspiel „Der sterbende Kato“, das aber trotzdem, da es der Autor an der nötigen Reklame nicht fehlen liess, innerhalb 25 Jahren zehn Auflagen erlebt hat.

Um die Komödie zu reformieren, schloss sich Gottsched dem Dänen Holberg an, von dem manches Werk durch die Neuber zur Aufführung gebracht wurde. Die deutsche Oper aber gänzlich zu Fall zu bringen,

Digitized by Google

konnte unter den oben geschilderten Verhältnissen nicht schwer fallen, und mit einem gewissen Wohlbehagen konnte Gottsched in der „Leipziger deutschen Gesellschaft" die Mitteilung von ihrem Untergange machen, um jedoch bald darauf zu erfahren, dass eine Kunst, die einmal hoch im Ansehen des Volkes gestanden hat, nicht von einem einzelnen völlig unterdrückt werden kann. Das deutsche Singspiel lebte bald wieder auf und entwickelte sich in wenigen Jahrzehnten zur komischen Oper.

Schon im Jahre 1743 gelangte in Berlin durch den Theaterdirektor J. F. Schönemann (1704—1782) die erste deutsche Oper, das erste deutsche Singspiel, wieder zur Aufführung. Es war das von dem Gesandten in London, Geheimrat von Borck, ins Deutsche übertragene englische Stück „Devil to pay" („Der Teufel ist los"), das später als komische Oper unter dem Titel „Die verwandelten Weiber und der lustige Schuster" bekannter geworden ist. Der Komponist dieses Werkes ist leider nicht bekannt, möglich, dass man zu den Gesängen englische Melodieen verwendet hat.

Der Theaterdirektor Koch (1703—1775) gründete zum grossen Leidwesen Gottscheds die musikalischen Zwischenspiele, eine Nachahmung der italienischen Intermezzi, aus denen die italienische komische Oper entstand, und brachte im Jahre 1752 eine deutsche Oper, deren Text aus dem Englischen stammte, zur Aufführung. Ihm schloss sich bald die Neuber an, die die musikalisch-dramatische Kunst, um es mit ihrem Gönner nicht ganz zu verderben, in der Gestalt der Schäferspiele pflegte.

Neben dem eben genannten Schäferspiel und den musikalischen Zwischenspielen entstanden jetzt auch die komischen Kantaten, welche Form von Männern wie Telemann, Fleischer, Benda, Hiller u. a. gepflegt wurde.

So rückte unter den verschiedensten Versuchen, der deutschen Oper eine der italienischen ebenbürtige Stellung zu verschaffen, das Jahr 1764 heran, in dem Johann Adam Hiller seine Laufbahn als Komponist begann.

Johann Adam Hiller, geboren am 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz, bezog im Jahre 1751 die Universität zu Leipzig, wurde 1753 Hauslehrer beim Grafen Brühl in Dresden und ging 1758 nach Leipzig zurück, wo er am 16. Juni 1804 starb. Im Jahre 1764 wurde er mit dem Theaterdirektor Koch bekannt, der ihn bat, das schon oben genannte Singspiel „Der Teufel ist los", das auch im Jahre 1752 mit der Musik von Standfuss in Szene gegangen war, zu überarbeiten, nachdem der in Leipzig lebende talentvolle Dichter Christian Felix Weisse (1726—1804), der namentlich auf dem Gebiet des Lustspiels Bedeutendes geleistet hat, das Libretto umgedichtet hatte. „Der Teufel ist los" kam in der Weisse-Hillerschen Bearbeitung unter dem Titel „Die verwandelten

Digitized by Google

Weiber" auf die Bühne und errang einen durchschlagenden Erfolg. Mit dieser Aufführung beginnt die Blütezeit des deutschen Singspiels.

Durch den Erfolg ermutigt, komponierte jetzt Hiller ein Werk nach dem andern; es entstanden „Lisuart und Dariolette" (1766), „Lottchen am Hofe" (1767), sein Hauptwerk „Die Jagd" (1771), „Der Dorfbarbier" (1772), „Die Jubelhochzeit" (1773) u. a. m., die sämtlich nicht nur in Leipzig, sondern auch in vielen anderen Städten mit Beifall aufgenommen wurden.

Den Erfolg seiner Singspiele oder komischen Opern, wie seine Werke auch wohl gelegentlich genannt werden, verdankt Hiller der Fähigkeit, dass er es verstand, im besten Sinne des Wortes populär zu schreiben, und gerade der Umstand, dass die Gesangskunst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts bei uns auf einer verhältnismässig niedrigen Stufe stand, sollte ihm zum grössten Segen werden. Dadurch, dass er genötigt war, für wenig geschulte Sänger zu schreiben, schuf er Gesänge, die auch ausserhalb der Bühne leicht ausgeführt und gleich verstanden wurden; seine Singspiellieder erschollen bald in allen Gauen, in allen Gesellschaftskreisen und zu allen Gelegenheiten. Nicht minder aber trugen zu dem Erfolg der Hillerschen Singspiele die Dichtungen des vortrefflichen Weisse bei. Zumeist schlichte, einfache Leute sind es, denen wir auf der Bühne begegnen und die uns leicht verständliche Begebenheiten des alltäglichen Lebens vergegenwärtigen.

Unter denen, die sich den Stil Hillers zu eigen machten, verdienen Christian Gottlieb Neefe (1748—1798), Johann André (1741—1799), Georg Benda (1722—1795) und der weimarische Kapellmeister Ernst Wilhelm Wolf (1735—1792), der schon 1772 mit einem Singspiel „Das Rosenfest" grossen Erfolg hatte, besonders hervorgehoben zu werden.

Die neue musikalische Bewegung, die sich in Norddeutschland so siegreich Bahn gebrochen hatte, blieb nicht lange ohne Einwirkung auf die musikalische Kunst Süddeutschlands, als dessen Mittelpunkt Wien galt. Bei dem leichtlebigen Wiener fand das Singspiel um so eher Anklang, je mehr man in ihm der frohen Laune die Zügel schiessen liess, was aber dann auch sehr bald wieder zum Trivialen und sogar zum Lächerlichen führte; Kasperle, Larifari und Staberl treiben in fast allen Stücken ihr Unwesen. Das Urteil, das von Biedenfeld über das Publikum jener Tage fällt, passt nicht allein auf den Norddeutschen, sondern in einem noch höheren Masse auch auf den Süddeutschen. Er sagt in seinem Werke „Die komische Oper":

„Den einzigen Vorzug genoss jene Zeit, dass das Bedürfnis von Kunstgenüssen noch ein wahres und lebendiges war, der Geschmack noch in reinster Unbefangenheit sich bewegte, die Beurteilung von der jetzigen Blasiertheit und Überklugheit

Digitized by Google

nichts an sich hatte, die Liebe für die Kunst keineswegs in dem öden Skeptizismus, der überall Irrtümer und Fehler zu finden strebt, sondern noch in jenem behaglichen Durst nach Schönem, in jenem dankbaren Gefühle für alles Gute bestand, welche ziemlich harmlos und naiv über alles Missfällige hinweggingen, eine Melodie für die häuslichen Abende in der Familie noch als ein willkommenes Glück freudig hinnahmen."

Mögen den musikalisch-dramatischen Werken der Süddeutschen, die in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts und zum Teil auch noch darüber hinaus entstanden, vom rein ästhetischen Standpunkt aus auch die der Norddeutschen jener Zeitperiode vorzuziehen sein, der den ersten innewohnende Zauber der Sinnlichkeit, das warme Leben, das in ihnen pulsiert, ebneten ihnen bald den Weg auf die Bühnen Norddeutschlands, um hier die letzten völlig zu verdrängen.

Unter den süddeutschen Tonsetzern, welche die der komischen Oper vorhergehende musikalisch-dramatische Form pflegten und jene mit ausbauen halfen, ist zunächst der Schöpfer der modernen Instrumentalmusik, Joseph Haydn, zu nennen. Er schrieb im Jahre 1751 seinen „Il zoppo diabolo" („Der krumme Teufel"), ohne weder mit diesem noch mit anderen später von ihm komponierten Bühnenwerken, zu denen eine Anzahl Marionettenopern gehören, einen nachhaltigen Erfolg zu erzielen; sein Genius führte ihn andere Bahnen, auf denen er Unsterbliches schaffen sollte. Auf Ferdinand Kauer, Müller, Schenk, Weigl u. a. werden wir in einem zweiten Aufsatz, der über das Wesen und die Geschichte der komischen Oper von Dittersdorf bis auf die Neuzeit handeln wird, noch ausführlicher zu sprechen kommen. Hier aber sei noch kurz der Tätigkeit Mozarts auf dem Gebiet des Singspiels gedacht.

Schon im Alter von 12 Jahren komponierte Mozart das von Schachtner nach dem Französischen bearbeitete Liederspiel „Bastien und Bastienne", dem 1780 die komische Oper „Zaide" folgte. Im Auftrage des Kaisers Joseph II. schuf Mozart im Jahre 1781 das herrliche Singspiel „Belmonte und Konstanze" („Die Entführung aus dem Serail"), Text von dem bekannten Lustspieldichter Christoph Friedrich Bretzner (1748 bis 1807), das sich seine Jugendfrische bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

Ein frischer Hauch wehte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch das gesamte geistige Leben. Friedrich der Grosse, der Philosoph von Sanssouci, war ein eifriger Förderer der Künste und Wissenschaften, Klopstocks „Messias" erschien, um der Dichtkunst neue Bahnen zu weisen, die bardische Poesie entstand, der Göttinger Hainbund wurde gegründet, Lessing schuf seine gewaltigen Werke, und so konnte denn auch ein Fortschritt in der Librettodichtung um so weniger ausbleiben, als ja selbst die hervorragendsten Genies auch auf diesem Gebiete tätig waren. So hat

Digitized by Google

bekanntlich auch Goethe für den Hof zu Weimar einige Singspiele, darunter „Lila" und „Jery und Bätely" gedichtet. Ferner sind hier zu nennen Jakob Michael Lenz (1750—1792), Ludwig Heinrich von Nicolai (1737—1820), Friedrich Wilhelm Gotter (1746—1797), der Mitbegründer des Hainbundes, und viele andere.

Auch die Ausbildung der Instrumentalmusik, vornehmlich durch Haydn, blieb auf die musikalisch-dramatische Kunst nicht ohne segensreichen Einfluss. An den Höfen sowohl, als auch in den Häusern der Reichen und Vornehmen findet die Instrumentalmusik die weitestgehende Pflege, und neben Hof- und Privatkapellen existierte in Berlin z. B. auch ein Dilettantenorchester, das der Kammermusiker Schaale bereits im Jahre 1751 gegründet hatte. Neben Flöte, Oboe, Fagott und Horn kamen jetzt auch die Klarinetten, sowie Trompeten und Pauken in Anwendung, und man fing an, sein Augenmerk auf die dynamischen und sonstigen Vortragszeichen zu richten. Auch erscheint jetzt kein Singspiel mehr, ohne ein Instrumentalvorspiel, das allerdings noch in den verschiedensten Formen auftritt.

Endlich war aber auch in bezug auf die Leistungen der Sänger und Sängerinnen eine Wendung zum Besseren eingetreten, namentlich seit eine Elisabeth Mara geb. Schmeling dem Hofe und dem Publikum gezeigt hatte, dass der Deutsche keineswegs unfähig sei, auch als Solosänger Bedeutendes zu leisten.

Da gelangte in Wien im Jahre 1786 das Werk eines Meisters auf die Bühne, der sich die im Vorhergehenden geschilderten Fortschritte auf dem Gebiet der musikalisch-dramatischen Kunst zu eigen gemacht hatte und der, indem er die Form des Singspiels durch Anwendung grosser Ensembles und Finales zur Oper erweiterte, die deutsche komische Oper schuf. Das Werk führt den Titel: „Der Doktor und der Apotheker". Sein Schöpfer war Karl Ditters von Dittersdorf.

Karl Ditters, so lautete der bürgerliche Name des Meisters, wurde am 2. November 1739 zu Wien geboren. Nachdem er als junger Violinvirtuose die Welt durchstreift hatte, trat er in seinem 16. Lebensjahre in die Dienste des Fürsten Joseph von Hildburghausen, der ihm eine ausgezeichnete wissenschaftliche und musikalische Bildung zuteil werden liess und seine Anstellung am Wiener Hofburgtheater bewirkte. Im Jahre 1761 begleitete er Gluck auf seiner Reise nach Italien, die für ihn die Veranlassung wurde, Orchestersymphonieen über Ovids „Metamorphosen" zu schreiben, von denen 15 an der Zahl in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts erschienen und die zum Teil anlässlich der Zentenarfeier des Todestages Dittersdorfs von Joseph Liebeskind neu herausgegeben worden sind. Von Italien zurückgekehrt, wurde Dittersdorf als Nachfolger Michael Haydns (1737—1806) Kapellmeister des Bischofs von Grosswardein und trat 1769 in die Dienste

Digitized by Google

des Grafen Philipp Gotthard von Schaffgotsch, dessen Gunst er sich in einem so hohen Grade zu erringen wusste, dass ihm dieser neben seiner Stellung als Kapellmeister auch die eines fürstlich Neisseschen — Forstmeisters verlieh und ihn im Jahre 1773 sogar zum Amtshauptmann von Freiwaldau ernannte. Auch verschaffte ihm sein Gönner den päpstlichen Orden vom goldnen Sporn und den Adel. Dittersdorf starb am 24. Oktober 1799 auf dem seinem Freunde, dem Baron von Stillfried, gehörigen Gute Rothlhotta bei Neuhaus in Böhmen.

Dittersdorfs dramatische Werke „Der Betrug durch Aberglaube", „Die Liebe im Narrenhause" (1786), „Hieronymus Knicker" (1787), „Das rote Käppchen" (1788), „Der Schiffspatron" (1789), „Hokus Pokus" (1790), „Der gefoppte Bräutigam" (1793), „Das Gespenst mit der Trommel" (1794), „Gott Mars oder der eiserne Mann", „Don Quixotte", „Der Schah von Schiras" (1795), „Die lustigen Weiber von Windsor", „Der schöne Herbsttag", „Der Durchmarsch" (1796), „Der Ternengewinst", „Der Mädchenmarkt", „Der gedemütigte Stolz" (1797) lassen überall die ursprüngliche Schöpferkraft ihres Meisters erkennen, besonders in den Ensembles und Finales. Trefflich weiss er die einzelnen Personen zu charakterisieren. Seine Melodieen atmen immer Leben, sei es, dass sie übersprudelnde Heiterkeit zum Ausdruck bringen, oder zart und innig zum Herzen sprechen sollen, und was seine Instrumentation betrifft, die oft an die Mozarts erinnert, so bleibt sie stets der dramatischen Tendenz des Gesanges untergeordnet, ohne aber dabei aller Eigentümlichkeiten zu entsagen oder auf den Glanz jeden Effektes zu verzichten. Dazu kommt in den meisten Fällen ein vortreffliches Textbuch. Die Dramen bewegen sich in der Sphäre des Volkslebens; die Personen in ihnen fühlen, denken, handeln und sprechen wie das Volk fühlt, denkt, handelt und spricht, sie haben nichts gemein mit den oft fratzenhaften Gestalten der italienischen Oper.

Alle diese Vorzüge der Muse Dittersdorfs finden sich vereinigt in seinem Meisterwerk „Doktor und Apotheker", das vom ganzen deutschen Volke mit Beifall und Jubel begrüsst wurde und von Bühne zu Bühne flog. Es behauptete sich sowohl neben den Opern eines Gluck, Mozart, Cimarosa u. a. als auch neben den Singspielen eines Hiller und Wolf und wurde erst durch Mozarts „Zauberflöte" ein wenig in den Schatten gestellt.

Dittersdorf hat mit seinem „Doktor und Apotheker" nicht wenig dazu beigetragen, die musikalische Alleinherrschaft der Italiener in unserem Vaterlande zu brechen.

Digitized by Google

DIE PREUSSISCHEN NATIONAL-HYMNEN

von Wilhelm Tappert-Berlin

1. „Borussia" von Spontini.



er kennt diesen vergessenen Hymnus? Zwanzig Jahre lang (1820—1840) wurde er regelmässig am 3. August, dem Geburtstage Friedrich Wilhelms III., in den Schulen gesungen. Die offizielle Bedeutung der Melodie ist uns gänzlich entfallen. Als ich 1886 in Paris war, geriet mir eine Sammlung in die Hände, betitelt: „Chants nationaux du monde entier." Auch Preussen ist darin vertreten, doch weder mit „Heil dir im Siegerkranz" noch mit Neithardts „Ich bin ein Preusse, kennt ihr meine Farben?" sondern mit Spontini's „Borussia". Dieser Gesang war das eigentliche preussische Nationallied — Chant national prussien. Die Kollektion hat keine Jahreszahl; sie enthält aber das 1842 komponierte Lied „Schleswig-Holstein, meerumschlungen", woraus zu schliessen ist, dass ihr Erscheinen schwerlich früher als 1843 stattgefunden haben kann.

Spontini, geboren 14. November 1778 zu Majolati im Kirchenstaate, kam 1803 nach Paris, um hier sein Glück als Musiker zu suchen. Drei Erstlings-Opern hatten wenig Erfolg; die vierte wurde schon besser aufgenommen, doch gefiel erst seine fünfte: „Die Vestalin" (1807). Das Publikum war begeistert, Fachleute hatten ein entschiedenes Fiasko prophezeit. (Kommt auch heute noch vor.) Das Werk erhielt den von Napoleon ausgesetzten grossen Opernpreis. (Kaiserin Josephine protegierte den Komponisten mit edlem Eifer.) Zwei Jahre später mehrte „Ferdinand Cortez" seinen Ruhm. Die beiden erfolgreichen Opern wurden 1811 und 1814 auch in Berlin gegeben und dort ebenfalls mit grösstem Beifall aufgenommen. Friedrich Wilhelm III. hatte Spontini 1814 in Paris kennen gelernt. Der König empfing einen sehr günstigen Eindruck und wünschte den schöpferischen Tondichter und ausgezeichneten Dirigenten für Berlin zu gewinnen. Es wurden Verhandlungen angeknüpft, der Abschluss erfolgte im August 1819. Spontini beanspruchte den Titel General-Musik-Direktor und in bezug auf seine Tätigkeit an der Oper eine Machtfülle, die zu Konflikten mit dem Intendanten führen musste. Sein Gehalt betrug ungefähr 10000 Taler; er war nur verpflichtet, seine Opern und Mozarts „Don Juan" zu dirigieren.

Spontini kam im Frühjahr 1820 nach Berlin; am 28. Juni leitete er

Digitized by Google

eine Aufführung seines „Cortez". Das Publikum begrüsste ihn lebhaft. Zum Geburtstage des Königs (3. August 1820) schrieb er den „Preussischen Volksgesang", genannt Borussia. Der Komponist dirigierte selbst, ein stark besetzter Chor sang einstimmig die Melodie mit Begleitung des Orchesters. Ernst, stolz und energisch war Spontini, so mutet uns auch sein Lied an:



Das sang man später in den Volksschulen, natürlich ohne Triller, die übermässig scharf punktierten Rhythmen erheblich gemildert. Den etwas gesuchten Text hatte der erste Kabinetts-Sekretär des Königs gedichtet.[1]) Die Verse waren gut gemeint, doch wegen ihres verbogenen Sinnes schwer zu erfassen und zu behalten. Welche Mühe bereitete unsern Lehrern z. B. die vierte Strophe!

Bescheid'nen Sinnes sieht ein Mann,
Mit Gott im Bunde glaubend an
Das Werk, das dir durch ihn geschah:
Dein König ist's, Borussia.

In Schlesingers Verlag erschien diese „Borussia"; der erschöpfend umständliche Titel ist wert, dass man ihn der Vergessenheit entreisst: „Preussischer Volksgesang, komponiert und gewidmet dem Preussischen Volk vom Ritter Spontini, Ersten Kapellmeister und General-Musik-Direktor Sr. Majestät des Königs von Preussen und dramatischen Komponisten Sr. Majestät des Königs von Frankreich" usw. usw.

Die Kunstwelt Berlins hatte den Gewaltigen mit Enthusiasmus empfangen, der geniale E. T. A. Hoffmann begrüsste ihn mit einem poetischen Willkommen. Doch gar bald musste Spontini die Wahrheit des Spruches erfahren:

Volkes Gunst
ein blauer Dunst;
Volkes Hass
ein schneidend Glas!

Der Öffentlichkeit gegenüber war seine Stellung schon nach wenigen Jahren höchst prekär. Bereits im Mai 1821 — am 14. wurde Spontini's

[1]) Joseph Friedrich Leopold Duncker, † 1842 als geheimer Ober-Regierungsrat in Berlin.

Digitized by Google

„Olympia“ zum ersten Male in Berlin aufgeführt — hielt es der Präsident des Zensur-Kollegiums für notwendig, eine Order zu erlassen, nach der in keinem Blatte die Musik des Herrn Spontini getadelt werden dürfe! Weber teilte diesen Befehl am 27. Mai, fünf Wochen vor der ersten Freischütz-Aufführung, dem Dichter Friedrich Kind mit. Zu den Hauptgegnern zählte Ludwig Rellstab. Der Parteien Gunst und Hass erzeugte heftige Kämpfe. Intendant und General-Direktor stritten um die Herrschaft in der Königlichen Oper; die Kammermusiker klagten über unmässig viele und lange Orchesterproben. Der König bewahrte dem Angegriffenen seine Gunst und Huld. So vergingen zwanzig Jahre.

Unermüdlich arbeiteten die Gegner, es wurde gelogen, verleumdet, geklatscht, Freunde des Skandals schürten eifrig, beeinflussten die öffentliche Meinung durch anonyme Artikel, streuten auch das Gerücht aus, Spontini's Gewalt und Herrlichkeit sei dahin, man habe ihn bereits vom Amte dispensiert. Um wenigstens dieser Lüge entgegen zu treten, entschloss sich Spontini, wieder einmal Don Juan zu dirigieren. Freund und Feind gerieten in heftigste Bewegung, man rüstete eifrig zum Kampf. Am 2. April 1841 war der Entscheidungstag. Mit Zischen wurde der Dirigent empfangen, unter Lärmen, Toben und Pfeifen ging die Ouvertüre vorüber. Spontini gab das Zeichen zum Anfang; der Vorhang hob sich aber nicht. Immer grösser wurde der Tumult. Als er in Tätlichkeiten auszuarten drohte, verliess Spontini seinen Platz und das Theater.

So endete die Wirksamkeit des einst so gefeierten und einflussreichen Mannes in Berlin. Doch auch Friedrich Wilhelm IV. blieb ihm gnädig gesinnt. Der Scheidende behielt seine Titel und seinen vollen Gehalt. In einem Kabinettschreiben vom 8. Oktober 1841 heisst es: „Ihre neuen Kompositionen werden Sr. Majestät sehr willkommen sein und versteht es sich hierbei von selbst, dass Sie diese zu dirigieren berechtigt sind.“

Am 23. August 1842 verliess Spontini Berlin; 1843 ernannte ihn der König zum Ritter des neugestifteten Ordens pour le mérite. Gestorben ist er am 14. Januar 1851 in seinem Geburtsorte.

Mit der preussischen National-Hymne Borussia war es nun in Preussen für immer vorbei. Ihr Glanz verblich, sie verschwand aus den Schulliederbüchern und allmählich auch aus dem Gedächnis der Lebenden. Ein Ausgrabungs-Versuch wurde dreissig Jahre später zwar gemacht, er ist aber nicht geglückt. Am 18. Januar 1871 erstand aus dem norddeutschen Bunde das „Deutsche Reich“. Wer mag auf den Gedanken geraten sein, aus Spontini's alter „Borussia“ die neue Kaiser-Hymne „Germania“ zu formen? Etwa der Verleger, der eine neue Ausgabe mit dem früheren Titel veranstaltete? Die Widmung an das preussische Volk wurde erneuert, dagegen der „dramatische Komponist Sr. Majestät des Königs von Frankreich“ weggelassen.

Digitized by Google

Von den fünf Strophen des Spontinischen Liedes schliesst jede mit dem Worte „Borussia". Zwei neue kamen hinzu, an das „Volk Germania" gerichtet. Eine Aufführung patriotischer Musikstücke im Königlichen Opernhause (August 1871) bot Gelegenheit, die neue Hymne dem Publikum vorzuführen. Der beliebte Heldentenor Woworski unterzog sich dieser Aufgabe mit bestem Gelingen. Ein Blatt berichtete: „Spontini's köstlicher Sieges- und Festmarsch, und seine unsterbliche Borussia verdienen Erwähnung, in welcher Herr Woworski bei der Stelle: ‚Es ist dein Volk, Germania' mit zündendem Vortrage das ganze Auditorium zu enthusiasmieren wusste." Eine nachhaltige Wirkung hat dieser Augenblicks-Erfolg nicht gehabt.

2. Heil dir im Siegerkranz.

In einem Konversations-Lexikon aus den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts las ich über God save the King: Weder Dichter noch Komponist sind bekannt. Nach einigen verfasste Henry Carey das Gedicht, Dr. Harrington in Bath schrieb eine Melodie dazu, Händels Schreiber Clamer Smith verbesserte dieselbe, andere geben den Londoner Organisten Anton Young an. Ursprünglich soll das Lied für Jakobs II. katholische Kapelle bestimmt gewesen sein; bei der Landung des jungen Stuart habe man es zum ersten Male veröffentlicht, durch Dr. Arne wäre es auf die Bühne und dadurch ins Volk gebracht worden.

Genug der Fabeleien! Der einzig richtige Name Carey befindet sich zwar darin, aber es hat sehr lange gedauert, bis seinem Träger die verdiente Anerkennung zuteil wurde. Noch heute kann man's erleben, dass auf die Frage: Von wem rührt God save the King her? folgende Namen genannt werden: John Bull, Lully, Händel, Purcell, Young, Carey aber nicht! Dem Schöpfer der Marseillaise, Rouget de l'Isle, ist es bekanntlich ebenso ergangen.

In bezug auf die engliche Melodie liegt eine Entschuldigung für die zahlreichen Verwechslungen in dem prägnanten rhythmischen Motiv



das in Carey's kleinem Stücke nicht weniger als viermal vorkommt und früher zu den beliebtesten Bausteinen für Melodiebildner gehörte. In zahlreichen Liedern und Tänzen der Lautenisten und Klavieristen trifft man die Phrase. In Glucks Orpheus, und zwar im Furien-Chor „Wer ist der Sterbliche?" klingt sie ehern, unerbittlich, ganz anders in dem Volksliede „Wenn ich ein Vöglein wär'". Dieses Liedchen ist in seiner Struktur

Digitized by Google

eine getreue Nachbildung der Careyschen Weise. Handelt es sich um solche Ähnlichkeiten, dann sind oberflächliche Hörer schnell fertig mit dem Wort: Ach, das hab' ich ja da und dort schon gehört! Das ist von dem und dem. So kann der beste, ehrlichste Autor in den Verdacht geraten, mit fremden Federn sich geschmückt zu haben.

Vor zehn Jahren tauchte jemand auf, der auf Familientradition gestützt den Nachweis führen wollte, die Melodie von „Heil dir im Siegerkranz!" entstamme einem — natürlich uralten — schlesischen Wallfahrtsliede, das in den schlesischen Bädern Reinerz und Cudowa auch als „Quellenhymne" diene:

Heil dir, o Königin,
Des Brunnens Hüterin,
Heil dir, Marie!

In dem wunderlichen Aufsatze stand noch die Bemerkung: „Öffentlich soll die Nationalhymne mit der schlesischen (!) Melodie zum ersten Male am 3. Sept. 1813 in Teplitz von preussischen Kriegern vor dem Könige Friedrich Wilhelm III. gesungen worden sein."

Da ich keine Märchen erzählen will, mag es genug sein mit diesen Proben fahrlässiger Geschichtsmacherei. Der Musikgelehrte Dr. Friedrich Chrysander hat das Verdienst, die Wahrheit an den Tag gebracht zu haben. In dem ersten Bande der von ihm herausgegebenen „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft" (1863) beschäftigt er sich eingehend mit Henry Carey und dem Ursprung des Königsgesanges „God save the King". Die Beweisführung muss exakt, erschöpfend, überzeugend genannt werden.

Das Lied ist als Hymnus für einen ins Feld ziehenden König aufzufassen, aus dem Texte geht das deutlich hervor. Im April 1743 zog Georg II. ins Feld, er besiegte die Franzosen in der Schlacht bei Dettingen am 27. Juni 1743. Anfangs hatte der Text nur zwei Strophen; eine dritte kam 1745, eine vierte 1746 hinzu. Im Frühjahr 1743 wird das Lied entstanden sein. Gedruckt wurde es in einer Sammlung: „Thesaurus Musicus", herausgegeben von John Simpson in London, 1744. Chrysander ermittelte scharfsinnig, dass diese Kollektion zwei- und mehrstimmiger Gesänge zwischen 3. bis 17. Mai erschienen sein müsse, also sieben Monate nach Carey's Tode. Der Herausgeber scheint vom Autor des Liedes keine Ahnung gehabt zu haben; er nahm es auf, weil es ihm gefiel! Die älteste Form der Melodie im „Thesaurus Musicus", füge ich hier bei:



Digitized by Google



Henry Carey, geboren um 1695, trat 1713 als jugendlicher Poet auf, 1720 auch als Tonsetzer in die Öffentlichkeit; er war mittlerweile „Musiklehrer" geworden. Eins seiner Lieder erlangte weiteste Verbreitung: „Sally in our Alley." Der Dichterkomponist arbeitete gelegentlich für das Theater, schrieb Musik zu Liederspielen, hätte auch gern eine Oper zustande gebracht; doch reichte sein Talent nicht aus. Zwölf Kantaten im italienischen Stile erschienen 1732. (Chrysander teilt im Jahrbuche von 1863 zahlreiche Proben daraus mit.)

Auf einen grünen Zweig hat es Carey niemals gebracht; als er am 4. Oktober 1743 plötzlich starb, blieben Frau und Kinder in Not zurück, gute Freunde mussten für ein anständiges Begräbnis sorgen. Spätere Berichte deuten auf Selbstmord hin; es erscheint wohl glaublich, dass der arme Musiklehrer in einem Anfalle von Schwermut und Verzweiflung seinem jämmerlichen Dasein ein Ende gemacht hat. Die Leute sagten, es war ein drolliger Komponist und kümmerten sich nicht weiter um ihn. Aus dem geringfügigen Nachlasse wurden etliche Kleinigkeiten veröffentlicht, vielleicht zum Besten der Familie, das übrige erschien nicht lohnend, und doch — bemerkt Chrysander — befand sich darin die Krone seiner Hervorbringungen, das Fundament seines Ruhmes, der Gesang „God save the King".

Ich habe der allmählichen Verbreitung dieser einfachen Melodie nachgespürt und sie zunächst in dem handschriftlichen Tabulaturbuche eines bayerischen Lautenisten gefunden, der sie mit wenig Geschick um 1760 für sein Instrument arrangierte. (Manuskript im Germanischen Museum zu Nürnberg.) Der nächste Fundort ist ein Band holländischer Freimaurerlieder, gedruckt in Haag 1766. Johann David Scheidler gab 1779 Variationen über das englische Volkslied heraus. Im Mai 1791 liess der ausgezeichnete Musikgelehrte Prof. Forkel in Göttingen 24 Veränderungen fürs Clavichord oder Fortepiano drucken. Im Vorbericht heisst es: „Die Abreise der beyden Königlichen Prinzen von England Ernst August und Adolph Friedrich von der hiesigen Universität hat die folgenden Veränderungen veranlasst." Ein vierstrophiges Gedicht wurde als Abschiedsgesang zu Ehren der Prinzen angestimmt:

Heil, teures Fürstenpaar!
Aus Herzen, treu und wahr,
Seid uns gegrüsst!

Digitized by Google

Sieben Variationen über das Thema: „God save the King" liess Beethoven im Jahre 1804 drucken.

Schon am Anfange des Jahres 1790 dichtete Heinrich Harries ein „Lied für den dänischen Unterthan, an seines Königs Geburtstag zu singen". Abgedruckt wurde es — zwei Tage vor des Königs Geburtstag — am 27. Januar 1790 im Flensburger Wochenblatt mit der Angabe: „in der Melodie des englischen Volksliedes ‚God save great George the King'." Harries, geboren in Flensburg 1762, gestorben 1802 als Prediger zu Brügge bei Kiel, 1790 noch Kandidat der Theologie in seiner Vaterstadt, ist durch die zweite Strophe des Liedes in den Verdacht gekommen, heimlich ein Anhänger der französischen Revolution gewesen zu sein:

Nicht Ross, nicht Reisige
Sichern die steile Höh',
Wo Fürsten stehn.

Indes kein französischer Revolutionär hat den Flensburger Theologen beeinflusst, sondern der königliche Sänger David. Psalm 13, Vers 16 und 17 steht: „Einem Könige hilft nicht seine grosse Macht, ein Riese wird nicht errettet durch seine grosse Kraft, Rosse helfen auch nicht, und ihre grosse Stärke errettet nicht."

Die acht ursprünglichen Strophen auf fünf reduziert und auch sonst mit entsprechenden Änderungen erscheint der Text als Berliner Volksgesang am 17. Dezember 1793 in der Spenerschen Zeitung. Der ungenannte, nur durch Sr. angedeutete Verfasser war ein Dr. jur. Balthasar Schumacher in Lübeck. (Sr. = Sutor, d. h. Schumacher.) Er versuchte anfangs, sein Poem als freie Übersetzung des englischen Originals einzuschmuggeln; das Plagiat wurde jedoch bald erkannt. Schumacher dichtete 1801 das Lied um und gab ihm die jetzige Form.

Bernhard Wessely, Musikdirektor in Berlin, liess 1795 „‚God save the King' mit neuem deutschen Texte und Variationen für Klavier" drucken. Er schrieb auch die Musik zu Rambachs vaterländischem Schauspiel: „Der Grosse Kurfürst vor Rathenow"; erste Aufführung am 25. September 1795. In der Zwischenaktmusik fand die heutige Nationalhymne Verwendung. Am 7. Oktober gab man das patriotische Stück in Potsdam. Nach einem Bericht der Vossischen Zeitung (10. Oktober) wurde der König beim Eintritt mit „Heil dir im Siegerkranz!" begrüsst. Alle Zuschauer „sangen empfindungsvoll mit". Das ist die erste sichere Spur einer öffentlichen Anerkennung des neuen Volksgesanges, wie Dr. Thouret im musikalischen Katalog der königl. Hausbibliothek richtig bemerkt.

Es ist zu verwundern, dass die Melodie des „God save the King" nicht Universal-Hymne sämtlicher Nationen geworden ist. Schon 1782

Digitized by Google

versuchte August Niemann (1761—1832) einen österreichischen Volksgesang daraus zu machen. Er huldigte Joseph II. († 1791) nach dem beliebten und bewährten englischen Muster:

Heil, Kaiser Joseph, Heil!
Dir, Deutschlands Vater, Heil!
Dem Kaiser Heil!

Im Januar 1797 komponierte aber Joseph Haydn die österreichische National-Hymne „Gott erhalte Franz den Kaiser!" Damit schwand jede Aussicht, dass eine andere populär werden könne. August Mahlmann dichtete 1815: „Gott segne Sachsenland!" Carl Maria von Webers „Jubel-Ouvertüre zur Feyer des 50jährigen Regierungs-Antritts Sr. Majestät des Königs von Sachsen den 20. September 1818" gipfelt in der Melodie des „God save the King".

Das amüsanteste Schema „für alle Fälle" gibt Rudolph Zacharias Becker im Mildheimischen Liederbuch (neue Ausgabe, 1822) unter No. 729 „Für Regenten und Obrigkeiten":

Heil unserm Fürsten (Kaiser, König, Herzog), Heil!
Dem edlen (Name des Regenten) Heil!
Dem Fürsten Heil!

Für das kleinste aller deutschen Fürstentümer sorgte ein Geistlicher um 1850:

Oberst am jungen Rhein
Lehnet sich Lichtenstein
An Alpenhöh'n.
Dies liebe Heimatland
Im deutschen Vaterland
Hat Gottes weise Hand
Für uns ersehn.

Mit einem Kuriosum will ich das Kapitel: „Heil dir im Siegerkranz!" schliessen. Im Spätherbst des Jahres 1887 versammelte sich die kleine Gemeinde, welche der Weltsprache, Volapük genannt — Pfarrer Schleyer hatte sie 1879 konstruiert — zur Anerkennung verhelfen wollte. Es gab damals erst 22 Apostel für diese neue Lehre in Berlin. Sie hofften das Beste von der Zukunft und sangen frohen Mutes in ihrer Sprache „Heil dir im Siegerkranz!" Die Wiedergabe der ersten Strophe genügt hier:

Sanis in vikoda
Festun, o söl läna!
O reg, ole!
Senolöd in tlona
Nid legäli lada;
Rinön löfäb neta!
San, reg, ole!

Digitized by Google

3. „Ich bin ein Preusse, kennt ihr meine Farben?“

Die Halberstädter Harmoniegesellschaft feierte am 3. August 1831 den Geburtstag Friedrich Wilhelms III. Der Gymnasial-Oberlehrer Dr. Bernhard Thiersch hatte ein fünfstrophiges Gedicht verfasst, „Preussens Vaterland“ betitelt, die spätere National-Hymne: „Ich bin ein Preusse, kennt ihr meine Farben?“ Thiersch wurde 1794 in Kirchscheidungen geboren, wirkte als Oberlehrer in Gumbinnen, Lyck, Halberstadt, zuletzt als Direktor in Dortmund; gestorben ist er 1855 in Bonn. Versmass und Tonweise entnahm Thiersch dem noch heute bekannten Burschenschaftsliede: „Wo Mut und Kraft in deutscher Seele flammen.“ Mit diesem Gesange hatte Karl Hinkel im Juli 1815 den heimkehrenden König von Sachsen begrüsst. Die Leipziger Studentenschaft zog nach Dresden, auch das Korps Saxonia, dessen Senior Hinkel war. Zur Melodie wählte man eine französische Romanze „Der Troubadour“ von Souvent: „Brûlant d'amour et partant pour la guerre“. Mit dieser Melodie ist das Preussenlied zuerst in Halberstadt gesungen worden.

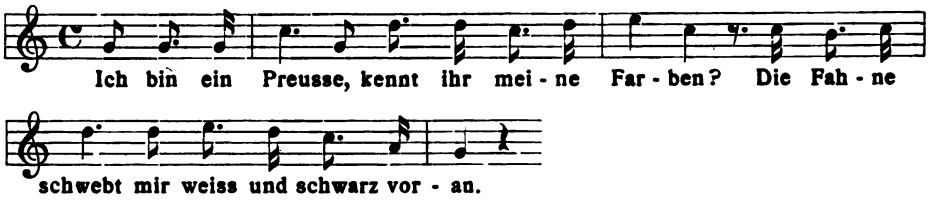
Über die weitere Verbreitung liegen Mitteilungen vor, deren Richtigkeit schwer zu kontrollieren ist. Rudolph Lange erzählt, der vortreffliche Berliner Opernsänger Zschiesche habe das Lied 1832 nach einer Melodie von Julius Schneider zur Geburtstagsfeier eines Ministers gesungen. Das wird nicht richtig sein. Ich besitze diese Komposition, obgleich sie nie gedruckt worden ist. Das Autograph, datiert 15. August 1832, liefert den Beweis, dass Zschiesche unmöglich Schneiders Melodie gesungen haben kann. Sie ist für hohen Tenor geschrieben, drei tiefere Männerstimmen treten recht bescheiden zurück:



Zschiesche war ein seltener Bass-Bariton, der den Mozartschen Sarastro und auch Lortzings Zaren im Repertoire hatte. Möglich, dass es sich um eine Komposition von Wilhelm Greulich (geb. 1796, gest. 1837) handelt, die 1833 für Gesang und Klavier bei Bechtold & Hartje (Berlin) und im selben Jahre auch als Männerchor erschien.[1]) Die Greulichsche Melodie klingt kräftig und frisch:

[1]) „Lieder für Preussens Heer. Drei- und vierstimmig für die Sänger-Chöre der Regimenter herausgegeben von einem Landwehr-Offizier.“ Quedlinburg u. Leipzig 1833.

Digitized by Google



Zschiesche veranlasste den damaligen Stabs-Hoboisten im Kaiser Franz-Regiment, August Neithardt, zur Komposition des Preussenliedes; der Musiker schrieb dem beliebten Sänger eine dankbare Nummer, die am 19. November 1834 zur Feier der Einführung der Städte-Ordnung zum ersten Male öffentlich erklang. Im Jahre 1835 sang Zschiesche das Lied (zum ersten Male) vor dem König im Theater zu Potsdam.[1])

Ich besitze die älteste Fassung des Liedes; der Titel lautet: „Preussens Vaterland. Volksgesang für eine Bassstimme mit Chor (Brummstimmen!) in Musik gesetzt von August Neithardt." Der Solobass ist möglichst gut bedacht, die Bezeichnung „Volksgesang" nicht eben zutreffend:



Gleichzeitig erschien das Lied einstimmig mit Klavierbegleitung. Neithardt fügte zur ersten Ausgabe eine „Coda ad libitum". Dieses höchst entbehrliche Anhängsel für Solo und Chor (nicht Brummstimmen) war mir bis vor kurzem ganz fremd. Es hat folgenden Text: „Alt-Preussenland!" (Vom Chor wiederholt.) „Mein Vaterland!" (Der Chor wiederholt die beiden Worte.) Der Solist intoniert: „Es lebe hoch, hurra, hurra!" Alle schliessen mit voller Kraft: „Es lebe hoch, hurra, hurra, hurra!"

Es dauerte ziemlich lange, ehe das Neithardtsche Lied zur Anerkennung gelangte. In ihrer Originalgestalt ist die Melodie nicht sehr verlockend für das Volk, namentlich der zweite Teil, dem noch heute die ursprüngliche Absicht, einem Kunstsänger etwas Dankbares zu liefern, an mehreren Stellen anhaftet. Harmonisierung und Klavierbegleitung genügen

[1]) August Neithardt, geb. 1793 in Schleiz, gest. 1861 in Berlin; 1822 Stabs-Hoboist, 1839 mit Gründung eines Domchors beauftragt. Der Vorsteher dieses Chors, Major Einbeck, starb 1845 und Neithardt wurde nun erster Dirigent. Als solcher hat sich der ehemalige Militär-Kapellmeister trefflich bewährt.

Digitized by Google

nur ganz bescheidenen Ansprüchen. Einzig der Biedermeier-Rhythmus am Anfange



heimelte die grosse Masse der Natursänger an. Dieses rhythmische Element war bis zum Jahre 1848 entschieden populär. Das elfsilbige Metrum, von Poeten und Musikanten ehemals bevorzugt, wenn es galt, behäbige Gemütlichkeit (mit einem Stich ins Sentimentale) auszudrücken, wird heute kaum noch ernsthaft gebraucht. Einige Liedanfänge genügen, um in älteren Lesern Jugenderinnerungen zu erwecken:

Vergiss mein nicht, du Teure, die ich meine —
Ich denk' an euch, ihr himmlisch schönen Tage —
Ich liebe dich, sprach oft mein tränend Auge —
Leb' wohl, du teures Land, das mich geboren —

Das letztgenannte Lied, „Bertrands Abschied von Frankreich", komponierte Friedrich Glück um 1820. Hierher gehört auch das Studentenlied:

Vom hoh'n Olymp herab ward uns die Freude —

Wer kannte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht Oginsky's sogen. „Sterbe-Polonaise" (komponiert 1793), unter deren melancholische Weise man den hypersentimentalen Text: „Zum Lebewohl nimm meines Herzens Klagen" gezwängt hatte? Das empfindsame Lied wurde dann von mehreren noch extra in Musik gesetzt und grassierte Jahrzehnte lang als „Lebewohl von Oginsky"; ein Labsal für weichgeschaffene Seelen.

Eine Biedermeierei in Holteis Singspiel „Der alte Feldherr" ist vielleicht heute noch nicht vergessen: „Denkst du daran, mein tapfrer Lagienka". Es war das textlich eine genaue Nachdichtung des französischen volkstümlichen Liedes von Debraux (1815): „Te souviens-tu, disait un capitaine?" Die Melodie lieferte der ältere Doche († 1825).

Es wäre keine leichte Aufgabe, den Jetztlebenden überzeugend zu schildern, welche Verbreitung einst das Erstlingswerk Wilhelm Heisers fand: „Zerdrück' die Träne nicht in deinem Auge". Diese „Träne" erschien 1845; in den rührenden Versen suchten und fanden unglücklich Liebende Trost. Vierzig Jahre später erinnerte sich Viktor Nessler der Melodie, als er im „Trompeter von Säckingen" das an seiner Stelle höchst wirksame Abschiedslied für Werner Kirchhofer niederschrieb:

Das ist im Leben hässlich eingerichtet —

Man könnte diesen Gesang auch Biedermeiers Abschied nennen, ohne seiner Wirkung und dem Komponisten zu nahe zu treten.

Spontini's einst offizielle „Borussia" verschwand nach der Niederlage des Komponisten und nach dem Tode Friedrich Wilhelms III. Nur langsam

Digitized by Google

bürgerte sich Neithardts Preussenlied ein. Zu günstiger Stunde trat Meyerbeer mit einer neuen Komposition auf. So ganz neu war sie freilich nicht. Die kraft- und schwungvolle Melodie entstammte der Oper „Il Crociato in Egitto", die zuerst 1824 in Venedig, am 15. Oktober 1832 im Berliner Königstädtischen Theater aufgeführt und dann auch mit deutscher Übersetzung des Textes gedruckt wurde. Aus dem „Chor der Verschworenen" (zweiter Akt) formte der Meister seine Melodie zum Preussenliede. Ging die Anregung etwa vom Verleger Schlesinger aus? Oder hatte Meyerbeer den Ehrgeiz, eine preussische Nationalhymne zu schreiben? Ich weiss nichts Genaues. Schlecht ist sein Lied nicht, wie schon aus dem Anfange zu ersehen ist:



Meyerbeers patriotischer Hymnus erschien 1841 in Berlin bei Schlesinger. Er ist dort noch zu haben, wenn auch im übrigen längst vergessen.

Nachdem der einst so mächtige General-Direktor Spontini dem Volkshasse zum Opfer gefallen war, konnte seine „Borussia" nicht weiter als preussische Nationalhymne gelten. Fortan kamen nur noch in Betracht: „Heil dir im Siegerkranz" und „Ich bin ein Preusse". Goldes Marsch (No. 119 der Geschwindmärsche für Infanterie) enthält beide Melodieen. Er wirkte gleich einer dienstlichen Meldung, wie eine amtliche Bekanntmachung. Das Volk hörte und begriff, es vergass Spontini und gewöhnte sich an Neithardt. Etliche Änderungen nahm es an dessen Melodie freilich vor. Komponieren kann das Volk nicht, aber es kombiniert und korrigiert. Was zu lang ist, das kürzt es, was ihm uneben dünkt, wird geglättet, was entbehrlich scheint, bleibt weg. Der „Marsch über Nationalmelodieen von J. Golde" dürfte seit 1842 preussischer Armeemarsch sein. Wie schon bemerkt, trägt er die No. 119. Der Vorgänger (No. 118) ist ein Marsch über Melodieen aus den „Hugenotten". Diese Meyerbeersche Oper gelangte in Berlin am 20. Mai 1842 erstmals zur Aufführung.

Digitized by Google



ANNAMITISCHE MELODIEEN

von Gaston Knosp-Paris



Das geheimnisvolle Annam ist bis jetzt, vom Standpunkt des Musikers aus betrachtet, noch wenig erforscht. Diese Vernachlässigung dürfte nicht zuletzt auf Rechnung seiner vom Weltverkehr ziemlich entfernten geographischen Lage zu setzen sein. Man muss ferner berücksichtigen, dass erst seit wenigen Jahren wirklicher Frieden dort herrscht, und die französische Verwaltung erst in jüngster Zeit daran denken konnte, Ethnographen, Philologen und andere Forscher in diese Gegenden zu senden.

Es kann nicht meine Absicht sein, dem Leser eine Geschichte der Musik dieses Landes zu bieten, ja nicht einmal einen Abriss derselben. Es handelt sich nur um die Veröffentlichung eines der interessantesten Teile meiner Studien, um einige an Ort und Stelle aufgeschriebene annamitische Melodieen. Hierbei ist zu bemerken, dass eine eigentlich annamitische Melodie nicht existiert. Obschon der Annamite viel musikalischer beanlagt ist als der Chinese, hat er diesen doch in allem, was mit Tonkunst zusammenhängt, nachgeahmt. Autochthone Weisen findet man kaum, denn ein 2—3 taktiges Motiv kann man noch keine Melodie nennen. Teils haben die Chinesen den Annamiten ihre Tonleiter aufgedrungen, teils ist sie durch in Südchina eingewanderte tonkinesische Stämme derart im Land verbreitet worden, dass man vergeblich eine rein annamitische Tonleiter sucht. Ein einziges Mal während meines jahrelangen Aufenthalts kam mir ein Lied zu Ohren, das die Quarte und Septime enthielt, ausgeführt von einem Flötensolisten des Kaisers von Annam. Es handelte sich dabei mehr um eine Art Rezitativ, das der Leser weiter unten finden wird.

Die klassischen Tonleitern Annams sind mit den zwei indischen Tonleitern Vélavali und Carnati identisch.



Für die annamitische Stimmung ist das f der Vélavali-Tonleiter die Tonika, während das g der Carnati-Leiter die Dominante ist. Die anna-

Digitized by Google

mitischen Musiker erhalten auf diese Art immer dieselben Intervalle: Grundton, Sekunde, Terz, Dominante und Sexte. Hätte der eingeborene Tonkünstler bei Anwendung dieser beiden Skalen jedesmal die erste Note als Tonika betrachtet, so hätte er bei der Carnati-Tonleiter die Quarte wahrnehmen müssen. Hätte er hingegen die Tonika der Carnati-Tonleiter als Sekunde aufgefasst, so würde er zur Entdeckung der Septime gelangt sein und hätte eine vollständige diatonische Tonleiter kombinieren können. Es ist sehr wahrscheinlich, dass annamitische Musiker dies zwar beobachtet, aber aus Furcht vor Strafe für jede Zuwiderhandlung gegen den Ritus vom praktischen Gebrauch dieses vollständigen Tonsystems abgesehen haben.

Man wird unschwer einsehen, dass sich mit einer solch unvollkommenen Tonleiter nicht allzu viel anfangen lässt, noch dazu, wo Chinesen und Annamiten vom Bestehen der Harmonie keine Ahnung haben. Ihre musikalische Produktion leidet demzufolge notgedrungen unter einer Monotonie, die für europäische Ohren eine starke Zumutung bedeutet. Erklärlich wird dieses naive Kunstverfahren einigermassen durch den Umstand, dass die Musik früher lediglich rituellen Zwecken diente. Der buddhistische Glauben huldigt der Zahl 5; demzufolge mussten 5 Töne genügen, die Götter musikalisch zu verehren. Wie konnten gewöhnliche Sterbliche mehr Töne beanspruchen, um dem Gefühl des Schmerzes oder der Freude Ausdruck zu verleihen, wenn die Gottheit mit der Zahl 5 zufrieden war? Auch bei uns haben alle kirchlichen Kunstwerke ein mehr oder weniger archaistisches Gepräge. In umso höherem Masse muss das bei einer so grundkonservativen Bevölkerung, wie der asiatischen, der Fall sein. Was vor Tausenden von Jahren geschaffen wurde, gilt als heilig und unantastbar und besteht noch heute in derselben Form und Gestaltung. Eine Modernisierung der asiatischen Tonkunst ist also gänzlich ausgeschlossen. Unsere Tonwerke erzeugen bei den Asiaten dasselbe ästhetische Unbehagen, das wir ihren Erzeugnissen gegenüber empfinden. Ich habe mehrfach Gelegenheit gehabt, in verschiedenen Kathedralen der Kolonie Messen von katholischen Annamiten anzuhören. Es war kein Gesang, sondern ein entsetzliches, unklares Gestammel und Gemurmel, das man nur mit mitleidigem Lächeln anhören konnte.

Wie bereits erwähnt, sind die meisten annamitischen Lieder aus China eingeführt worden. Wir müssen unseren Notenbeispielen noch eine Bemerkung vorangehen lassen.

Es wäre ein Irrtum, zu glauben, dass die Annamiten irgendwelchen Text auf die von ihnen adoptierten Melodieen singen, wie das bei den meisten zivilisierten Völkern doch der Fall ist. Sie begnügen sich, ihre Gesänge zu solfeggieren. Das Tonsystem ist folgender Art beschaffen:

Digitized by Google



Kommt z. B. in einem Liede folgende Stelle vor:



so singen die Annamiten luc ngu luc cong xe, wie bei uns die solfeggierenden Kinder C, D, C, A, G singen würden. Vom musikalischen Standpunkt aus scheint uns diese Gesangsart noch barbarisch; da sich diese Art und Weise jedoch jahrtausendelang erhalten hat, wird man begreifen, dass eine Änderung ganz unmöglich ist.

Diesen Völkern dünkt ihre Tonkunst prächtig und sie sind der Meinung, die Vollkommenheit auf diesem Gebiet erlangt zu haben. Warum sollten wir uns anmassen, ihnen unsere Tonwerke, unsere Art, unsere Ästhetik aufzudrängen? Auch wir werden niemals von ihrer Tonkunst etwas annehmen und niemals daran denken, von ihren Kunstprinzipien Gebrauch zu machen. Der Geschmack ist nun einmal verschieden: der asiatische Jüngling schwelgt im Vollgenusse beim Anhören des „kleinen, blauen Vogels" wie wir z. B. beim Anhören des „Karfreitagszaubers". Nun sollte man uns das chinesische Lied auftischen und den Sohn des himmlischen Reiches in die Schönheiten des erwähnten Musikstückes einweihen wollen!

Was die Taktarten anbetrifft, so ist durchgängig der Zweiviertel- und Viervierteltakt gebräuchlich. Der Dreiviertel- oder Dreiachteltakt kommt beinahe nie zur Anwendung; nur in wenigen Beispielen der annamitischen Muse sind wir auf diese Taktarten gestossen. Der Grund hierzu dürfte wohl der Umstand sein, dass der Annamite immer den Takt zu seinen Gesängen schlägt. Nun ist es einem musikalisch wenig Gebildeten leichter, den Zweiviertel- als den Dreiviertelteakt zu schlagen. In der ersten Taktart folgen sich Thesis und Arsis in regelmässiger Aufeinanderfolge, während der Dreiviertelteakt zwei leichte Taktteile hat, die den ungeübten Taktschläger leicht aus dem Sattel bringen können.

Das ist nur eine Vermutung; ob sie wirklich auch der Grund der Vorliebe für den Zweiviertelteakt bei den Annamiten ist, kann man mit Sicherheit nicht behaupten. Da, wo sich Traditionen aus grauer Vorzeit erhalten, ist es schwer, sie ohne sicheres Tatsachenmaterial zu erklären.

Fügen wir noch bei, dass das gebräuchlichste Zeitmass etwa folgendes ist: ♩ = 88; doch findet man auch hier und da Zeitmasse wie: ♩ = 138 und ♩ = 69.

Digitized by Google

Auch was die musikalische Form anbelangt, bestehen keine Vorschriften; doch findet man in vielen Liedern und Weisen die achttaktige Periode.

Um Trugschluss und Ganzschluss sieht es ebenfalls schlimm aus. Der Trugschluss wird oft auf der Tonika gebildet und der Ganzschluss ruht auf der Septe oder auf der Sekunde, was der ganzen Komposition einen kindlich-naiven Stempel aufprägt.

Besonders was den geistigen Inhalt dieser Tonwerke betrifft, kann man Drolliges konstatieren.

So haben z. B. verschiedene Lieder den Titel „Der Tiger". Der Charakter dieser Stücke hat nichts mit dem des Tigers gemein, sie suchen weder dieses Tieres Stärke, noch seine Ränkesucht und Falschheit musikalisch zu illustrieren. Dieses oder jenes Tonstück heisst eben „Der Tiger", damit man es von einem anderen unterscheiden kann.

Gewisse Trauerlieder klingen fröhlich und sind mit Trillern überaus reichlich bedacht. So steht es um die ganze Tonkunst bei diesem sonderbaren Volke: das Incohärente in seiner vollsten Blüte.

Es gibt einige wenige Ausnahmen; doch ist es nicht angängig, das Schaffen eines einzelnen als massgebendes Beispiel für die Wesensart einer ganzen Nation zu betrachten.

Der Flötenspieler, der Quarten und Septimen bläst, wird es nie dazu bringen, diesen zwei Intervallen Heimatsrecht in der Skala seiner Landsleute zu verschaffen. Darum können wir die ausnahmsweise etwas gelungeneren Lieder durchaus nicht als charakteristische Beispiele der annamitischen Musik hinstellen.

Der Leser dürfte nun genügend vorbereitet sein, die folgenden annamitischen Tonstücke zu prüfen:

Der Drachen und der Tiger.



Digitized by Google

3.



Der Lerchenast.

4.



Die Frühlingsluft.

5. Nicht zu schnell.



6.



Digitized by Google

7.



8. Die goldene Sapeque.



9. Das rennende Pferd.



Diese kleine Auslese annamitischer Lieder dürfte den Leser mit dem Genre vertraut gemacht haben. Wir haben jedoch noch das eigentümliche Flötensolo anzuführen, von dem oben die Rede war:

I. Teil.



Digitized by Google

II. Teil.

Lento.



Für uns ist dies das interessanteste Stück von allen. Nicht nur, dass es viel farbiger und abwechslungsreicher ist, ist ihm auch eine gewisse Ungebundenheit und Leichtigkeit eigen, die mit der Eintönigkeit der übrigen Stücke angenehm kontrastiert. Es erinnert etwas an die Improvisationen der schottischen Volksmusiker.



Digitized by Google

LISZT, WAGNER UND BÜLOW IN IHREN BEZIEHUNGEN ZU GEORG HERWEGH

von A. Niko. Harzen-Müller-
Schöneberg b. Berlin

Schluss

An die „Tannhäuser"-Aufführung im Züricher Aktientheater am 17. Februar 1855 dachte Herwegh zurück, als der „Tannhäuser" in Paris am 13. März 1861 so unwürdig aufgenommen worden war. Er schrieb damals für die „Neue Zürcher Zeitung" und für das „Zürcher Intelligenzblatt" zwei bemerkenswerte „Tannhäuser"-Aufsätze, die weniger bekannt geworden sein dürften als die Friedrich Szarvady's in der „Kölnischen Zeitung" oder anderer gleichzeitiger Berichterstatter. Sie sind so recht geeignet, Herweghs unparteiisches und verständnisvolles Urteil über Wagner und seine Musik kundzugeben. Er veröffentlichte zunächst in der No. 79 der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 20. März 1861 das folgende, Zürich den 19. März datierte und mit einem x unterzeichnete Feuilleton:

„Wenn Wagners ‚Tannhäuser' in Paris bei seiner ersten Aufführung nicht den Erfolg gehabt hat, den er verdient, und den seine Freunde ihm von Herzen wünschen mussten, so ist es doppelte Pflicht der letzteren, auf die unlauteren Manöver aufmerksam zu machen, denen die Oper unterlegen ist, und auf die unlauteren Stimmen, welche diese Niederlage noch zu vergrössern suchen. Hier in Eile einiges, ehe die Berichte über die zweite Vorstellung einlaufen. Man vergleiche z. B. die Korrespondenz der ‚Indépendance belge' und das Feuilleton im ‚Nord'! Sehen sich die beiden nicht ähnlich wie ein Ei dem andern? Sie sind wahrscheinlich von derselben Henne gelegt, wenigstens ist derselbe Hahn ihr Vater, und zwar kein gallischer, sondern offenbar ein semitischer. Der gleiche Vogel kräht auch in der ‚Kölnischen Zeitung'. Hier unterzeichnet er sich sogar mit seinem Namen, Szarvady, auf gut Deutsch Hirsch oder Hersch, damit der grosse Jude den kleinen kontrollieren kann."

„Überall Moses und die Propheten oder vielmehr Moses und ‚der Prophet'! Überall dasselbe Lied: Niemann ist ein grosser Sänger, wenn er nur erst ‚Musik zu singen' bekäme. Es heisst übrigens, Niemann studiere bereits den ‚Johann von Leyden' ein. Spiritus, merkst du was? Überall auf demselben, in Wagners Werken nur beiläufig einmal vorkommenden Ausdruck ‚Musik der Zukunft' herumgeritten! Und von welchen Reitern! Wer von allen, die sich dieses Kleppers bemächtigt haben, hat wohl nur einen Blick in Wagners Werke getan? Aber freilich — das ist gefundenes Futter für den musikalischen und auch für den anderen Janhagel. ‚Musik der Zukunft', das heftet man nun dem Komponisten an, wie unartige Gassenjungen einem einen gewissen Vierfüssler mit langen Ohren anheften, um ihren Kameraden einen

Digitized by Google

Spass zu machen! Die ‚Musik der Zukunft', ein rotes, revolutionäres Kunstgespenst, vor dem die musikalischen Charakterköpfe schreibender Philister zurückschaudern. ‚À la lanterne mit Bach, Mozart, Beethoven!' hat er gesagt. Sonderbar — Wagners grösster Verehrer, Hans von Bülow, hat erst kürzlich in Zürich Stücke von Bach in einer Weise vorgetragen, wie man sie weit und breit nicht zu hören bekommen wird. Wagner selbst ist der genialste lebende Interpret Beethovens! Das Pariser Konservatorium mit seinen kolossalen Kräften und seinen virtuosen Solisten, das wir gerade in Beethovenschen Aufführungen zu bewundern oft Gelegenheit gehabt haben, konnte doch nicht leisten, was die kleine Züricher Kapelle unter Wagners Direktion geleistet hat. Wir haben einem Beethovenkonzert in einem hiesigen Privathause beigewohnt, wie es uns die Weltstadt, deren Urteil für alle schadenfrohen Gesellen nun so massgebend geworden ist, nie geboten hatte. Wagner als Dirigent ist unerreicht! Und die Clique und die Claque — der ‚Charivari' lässt der Claque durch Wagner die Hände auf den Rücken binden, damit ihr nichts übrig bleibt als zu pfeifen — die Clique und die Claque haben es fein angelegt, Wagner den Kommandostab bei der Aufführung des ‚Tannhäuser' zu entreissen und die Leitung der Schlacht — denn eine Schlacht galt es gegen eine mit dem besten Kriegsmaterial, mit Geld, ausgerüstete Koalition — einem Meyerbeerschen Unteroffizier anzuvertrauen [Herwegh meint P. L. Ph. Dietsch, den Kapellmeister der Grossen Oper von 1860—1863]. Die Bulletins waren fertig, ehe das Treffen begann, und flogen in alle Welt. ‚L'opera di Wagner non piàcque' (d. h. fiel durch) war bis tief nach Italien telegraphiert worden, und wir konnten die Depesche bereits gestern in den Journalen von jenseits der Alpen lesen. ‚Der ‚Tannhäuser' muss tot intrigiert werden!' lautete die Parole seit Monaten, und wir wären überrascht, wenn es am Abend des 13. März im Saale der Grossen Oper anders zugegangen wäre . . ."

„Jämmerlich ist an der Geschichte nur, dass vor allem diejenigen, die der Protektion so viel Ruhm und Geld zu verdanken haben, ihrem Unabhängigkeitsdrang am lautesten Luft gemacht haben; jämmerlich ist ferner, dass man zu förmlichen Bübereien seine Zuflucht genommen hat und z. B. vom Orchester aus bei einer pathetischen Stelle einmal einen Ton erklingen liess, als wenn man eine Katze in den Schwanz gekniffen hätte; und jämmerlich wäre es, wenn wir, denen Wagner so viel Freude bereitet hat, unser jahrelang festgehaltenes, wohlbegründetes Urteil über die grossen Schönheiten im ‚Tannhäuser' durch eine mit aller Hinterlist herbeigeführte Niederlage desselben in der Pariser Oper beirren liessen. ‚Tant pis pour les Parisiens!' wollen wir sagen. Und auch dort in Paris ist bei dem Charakter des Publikums und der Energie Wagners, die schon manchem Sturme die Stirn geboten, ein Umschlag des Urteils mehr als wahrscheinlich: er ist gewiss!"

Wir haben es erlebt, dass der Dichter hier zum Propheten geworden ist!

Die zweite Stelle, an der Herwegh, wiederum anonym, das Schicksal des „Tannhäuser" in Paris bespricht, befindet sich in der No. 77 des „Zürcher Intelligenzblatt" vom Sonntag, dem 31. März 1861; sie lautet:

„Richard Wagner hat lange in Zürich gelebt und uns oft grosse musikalische Genüsse verschafft. Es ist daher natürlich, dass wir mit ganz besonderem Interesse die Pariser Nachrichten verfolgen, die uns Bericht geben von den Aufführungen seiner Hauptoper, des ‚Tannhäuser'."

Digitized by Google

„Als Wagner aus der Schweiz nach Paris übersiedelte, interessierte sich daselbst besonders Napoleon für ihn. Er gab den Befehl, dass der ‚Tannhäuser' in der Grossen Oper aufgeführt werde, und wies die grossen Summen an, welche für die neuen Dekorationen usw. nötig waren. Der Kaiser ging noch weiter. Als er im vorigen Jahr mit den deutschen Fürsten in Baden-Baden eine Zusammenkunft hielt, engagierte er selbst in höchsteigner Person per Telegraph den Sänger Niemann in Hannover für die Pariser Vorstellungen des ‚Tannhäuser'. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass das kaiserliche Interesse weniger der Musik der Zukunft galt als vielmehr der Politik. Napoleon hatte nämlich gehört, dass Richard Wagner zu den einflussreichen deutschen Demokraten gehöre, und glaubte, durch diese Protektion bei der demokratischen Partei jenseits des Rheins ein Stück bonapartistischer Propaganda ins Werk zu setzen. Er sagte damit zu der Partei: Seht, wie ich einen eurer Führer, den die deutschen Fürsten verbannt, ehre und fördere! Was könnt Ihr besseres tun als euch mir anschliessen? Darum kommt mit — in die neue Zeit!"

„Letzten Sonntag fand die dritte und letzte Aufführung des ‚Tannhäuser' in Paris statt. Ehe der erste Akt zu Ende war, wurde der Tumult so gross, dass man von Musik und Gesang nichts mehr hören konnte. Die anwesenden deutschen Damen sprachen im Foyer ihre Indignation laut aus, weinten und baten, dass man wenigstens den zweiten Akt anhöre. So geschah es auch. Der ‚Marsch der Pilger' fand einstimmig Beifall. Aber bald darauf ging der Lärm von neuem an, und welcher Lärm! Die Herren der eleganten Klubs zogen aus ihren Taschen Lärminstrumente — ja einer von ihnen hatte in seine Loge eine wirkliche Glocke bringen lassen — und begannen eine greuliche Katzenmusik, die ein solches Gelächter selbst unter den Sängern erregte, dass die Freunde Wagners, wie der Minister Walewsky, sich zurückzogen. Der Vorhang fiel unter einem Tumult, dessen Erinnerung in der Pariser Oper noch lange fortdauern wird."

„Unmittelbar nach diesen Szenen zog R. Wagner sein Werk zurück. Das Pariser Blatt ‚Figaro' gesteht zu, dass eine vollständige Kabale gegen das Werk des deutschen Komponisten organisiert war, und das Verdammungsurteil über dasselbe in der Grossen Oper zumeist von solchen gesprochen oder vielmehr geschrieen und gepfiffen wurde, welche keine andere Berechtigung zu dieser Kritik hatten als ihr Billett und ihre Lungen. Der ‚Figaro' aber beweist auch, dass die Art, wie Wagner sich erlaubt, nicht bloss über Rossini und Auber sondern auch über Gluck, Beethoven und Mozart abzusprechen und sich als den einzigen Hohenpriester der Kunst zu verkünden, alle unparteiischen Kritiker empört hatte. Die Freunde Wagners in Zürich erklären sich die feindselige Haltung der Pariser zum Teil aus seiner Unverträglichkeit, mit der er schon vor der ersten Aufführung nach allen Seiten sie persönlich beleidigte und Anstoss erregte."

Von St. Moritz (1853) aus richtete Herwegh eine Reihe Briefe an seine Frau Emma. Aus einem dieser Briefe geht deutlich hervor, wie er über die musikalische Erziehung im allgemeinen und über die seines ältesten, 1901 als Ingenieur in Paris verstorbenen Sohnes Horace im besonderen dachte. In der Meinung, dass es gar zu traurig sei, wenn nicht irgend ein künstlerisches Element in die Kinder gebracht werde, schreibt er:

„Unser Sohn soll singen, viel singen, bis er Violine anfangen kann. Töne selbst hervorbringen, nicht sie sich fertig geben lassen wie von dem Piano — da entscheidet's sich, glaube mir, ob der Mensch überhaupt musikalischen Sinn hat."

Digitized by Google

Herwegh hat unverdrossen als Schriftsteller und Dichter für Wagner und für Wagners Sache gekämpft, ohne je auf Dankbarkeit zu rechnen; die Grösse Wagners, die er klar erkannte und der er häufig seine kundige und gewandte Feder lieh, versöhnte ihn mit kleinen Schwächen des Meisters.

Kurz bevor Wagner im Dezember 1865 vom Hofe König Ludwigs II. und aus München nach Triebschen bei Luzern weichen musste, wo er auf einer Landzunge des Luzerner Sees unter einsamen Baumwipfeln sein ersehntes Tusculum fand, richtete Herwegh von Zürich aus zwei Gedichte an ihn, die er unter seinen Freunden zirkulieren liess. Als Gottfried Semper, der die Gedichte auch gelesen hatte, von der mittlerweile zur Tatsache gewordenen Verbannung Wagners aus München hörte, soll er geäussert haben: „Ha, ha, hat diesmal der böse Spötter Herwegh doch recht prophezeit!“ Diese Gedichte lauten:

An R. Wagner.

I.

1. Vielverschlagner Richard Wagner,
Aus dem Schiffbruch von Paris
Nach der Isarstadt getragner,
Sangeskundiger Uliss!

2. Ungestümer Wegebahner,
Deutscher Tonkunst Pionier,
Unter welche Insulaner,
Teurer Freund, gerietst du hier!

3. Und was hilft dir alle Gnade
Ihres Herrn Alkinous?
Auf der Lebenspromenade
Dieser erste Sonnenkuss?

4. Die Philister, scheelen Blickes,
Spucken in den reinsten Quell;
Keine Schönheit rührt ihr dickes,
Undurchdringlich dickes Fell.

5. Ihres Hofbräuhorizontes
Grenzen überfliegst du keck,
Und du bist wie Lola Montez
Dieser Biedermänner Schreck.

6. „Solche Summen zu verplempern
Nimmt der Fremdling sich heraus!
Er bestellte sich bei Sempern
Gar ein neu Komödienhaus!

7. Ist die Bühne, d'rauf der Robert,
Der Prophet, der Troubadour
Münchens Publikum erobert,
Eine Bretterbude nur?

8. Schreitet nicht der grosse Vasco
Weltumsegelnd über sie?
Doch Geduld — du machst Fiasco,
Hergelaufenes Genie!

9. Ja, trotz allen deinen Kniffen
Wir versalzen dir die Supp';
Morgen wirst du ausgepfiffen —
Vorwärts! Franziskanerklub!“

II.

1. So in Prosa und in Reimen
Heult der wilde Bajuwar,
Und es heulen die Geheimen:
„Bayerland ist in Gefahr!“

2. Ach, vergebens baute jener
Ludowik die Propylä'n,
Denn die Sprache der Athener
Wird man niemals hier verstehn!

Digitized by Google

3. Wie die Narren dir's verübeln,
Wie's den Pöbel bass verdriesst,
Wie er seinen Schmutz in Kübeln
Schimpfend über dich ergiesst!

4. Weil Horazens schwarze Vettel
Nicht mit dir zu Pferde sitzt,
Weil einmal ein Bankozettel
In der Muse Händen blitzt;

5. Weil des reichen Schachs Kamele
Zeitig angelangt einmal,
Eh' Firdusi seine Seele
Ausgehaucht in Not und Qual;

6. Weil einmal ein goldner Regen
In den Schoss des Künstlers fällt —
Ruiniere meinetwegen
Alle Könige der Welt!

7. Hol' den Hort der Nibelungen,
Den versunknen, aus dem Rhein!
Und was Orpheus einst gesungen,
Sollt' es dir unmöglich sein?

8. Tiger, Affen, Schweinehunde,
Meyerbären macht er zahm;
Leider hab' ich keine Kunde,
Wie sich Sanchos Tier benahm.

9. Aber lass des Esels Knirschen
Dich nicht stören im Genuss!
Iss, mit wem du willst, die Kirschen,
Lieber Zukunftsmusikus!

10. Nur empfehl' ich dir das Eine:
Bist du fertig, sag' „Ade!"
Warte nicht, bis man die Steine
An den Kopf dir wirft — o weh!

11. Suche niemals mehr auf solcher
Erde dir ein Lorbeerblatt,
Hinge gleich das Vlies der Kolcher
Über jedem Tor der Stadt!"

Als im Mai des Jahres 1866 König Ludwig II. seinem früheren „Generalintendanten der Hofmusik" die Ehre eines dreitägigen Besuches in Luzern schenkte und am 22. bei Wagner zu dessen Geburtstagsfeier erschien, erwähnte Herwegh diese Tatsachen in einer „Ballade vom verlorenen König", der ich die folgenden einzelnen Strophen entnehme:

8. ... „Der Reitknecht fuhr mit seinem Herrn
Nach Zürich hinunter bis Luzern,
Wohl in das Land des Tellen,
Gesegnet mit Hôtellen.
Der Herr sprach: ‚Tel est mon plaisir,
Und Richard Wagner find' ich hier!

9. Sei mir gegrüsst, du Tonjuwel,
Mir lieber als ein Kronjuwel,
Ich bleib' in deiner Villa!
Ist heut nicht dies illa,
Der einst das Leben dir verlieh
Zum Schrecken aller Musici?' ...

12. ... Und Land und Ministerium
Schimpft auf das Schwanenrittertum,
Auf Wagner, Bülow, Venus,
Aufs ein und andre genus:
Der König in der Republik
Vertreibt die Zeit sich mit Musik!

13. Krieg oder Frieden? Wie ihr wollt!
Er denkt an Tristan und Isold',
Denkt an Isold' und Tristan!
Was geht ihn Deutschlands Zwist an?
Ich glaub', in diesem Wagner haust
Wohl gar der Hexenmeister Faust!

14. Der Fürst schwelgt mit dem Troubadour
In Dur und Moll und Moll und Dur;
In seinem Nachtsack schleppt er
Nicht Krone und nicht Zepter —
Am dritten Tag erst fällt ihm bei,
Dass er der Bayern König sei ..."

Digitized by Google

Nachdem im Jahre 1866 in Zürich die letzte Begegnung zwischen Herwegh und Wagner stattgefunden hatte, richtete Wagner noch einen freundesinnigen Brief an Herwegh am 13. September 1871,[1]) Herwegh noch ein Gedicht „An Richard Wagner. 8. Februar 1873".[2]) Dieses bezieht sich darauf, dass Wagner während seines Aufenthaltes in Berlin als Dirigent von Bruchstücken seiner Werke im Konzerthause in der Leipzigerstrasse grosse Triumphe gefeiert hatte, während es ihm leider nicht gelang, seinen „Tannhäuser" auf die Königl. Opernbühne zu bringen und in einer korrekten und unverkürzten Vorstellung persönlich zu dirigieren. Es lautet:

1. „Die nüchterne Spree hat sich berauscht
Und ihren Verstand verloren;
Andächtig hat dir Berlin gelauscht
Mit grossen und kleinen Ohren.

2. Viel Gnade gefunden hat dein Spiel
Beim gnädigen Landesvater,
Nur lässt ihm der Bau des Reiches nicht viel
Mehr übrig für dein Theater.

3. Wärst du der lumpigste General,
So würd' man belohnen dich zeusisch;
Genügen lass dir für dieses Mal
Dreihundert Tälerchen preussisch!

4. Ertrage heroisch dein Missgeschick
Und mache dir klar, mein Bester,
Die einzig wahre Zukunftsmusik
Ist schliesslich doch Krupps Orchester!"

Ich komme nunmehr zu den Beziehungen Herweghs zu Hans von Bülow, die durch den seit 1854 in Berlin wohnenden sozialdemokratischen Agitator und Schriftsteller Ferdinand Lassalle, den Bülow sehr verehrte, und in dessen Hause er ein- und ausging, vermittelt wurden. Herwegh hatte Lassalle durch Heinrich Heine in den vierziger Jahren in Paris kennen gelernt. Sie sahen sich dann in Zürich im Jahre 1860 und sind bis zu Lassalles Tod (am 31. August 1864) wahre und echte Freunde geblieben.

Der stud. jur. Hans von Bülow war schon im Herbst 1849 von Leipzig nach Berlin gekommen, wo er für die radikale „Abendpost" schrieb; 1850 ging er zu Wagner nach Zürich, wo er Herwegh zuerst sah, dann zu Liszt nach Weimar. Als er von hier aus im Februar 1852 in Brendels „Neue Zeitschrift für Musik" sein berühmtes „Minoritätsgutachten" über Henriette Sontag veröffentlichte, in dem er das „Kehlenvirtuosentum" verdammte und der Sontag jede Poesie und Passion, kurz die Berechtigung absprach, mit 48 Jahren Rollen wie die „Regimentstochter", „Martha" und „Rosine" zu singen und zu spielen, da waren es Herwegh, Robert Franz und Wagner, die dem mutigen Kritiker in dem grossen „Notskandal" helfend beisprangen und ihre vollste Billigung zu erkennen gaben. Seit 1854 wohnte Bülow in Berlin und war für die Kossaksche „Berliner Feuerspritze" und für die „Neue Berliner Musikzeitung" schriftstellerisch tätig;

[1]) Siehe „Gegenwart" No. 2 vom 9. Januar 1897.
[2]) Wie das vorige Gedicht in Herweghs „Neuen Gedichten" veröffentlicht.

Digitized by Google

seit 1858 war er Königl. Preussischer Hofpianist. Als er ein Jahr vorher Liszts Tochter Cosima als seine Gattin heimgeführt hatte, widmete Herwegh der jungen Frau das folgende Gedicht „An C. ins Album. September 1857“:

„Auf jedes Menschen Angesicht
Liegt leise dämmernd ausgebreitet
Ein sanfter Abglanz von dem Licht
Des Sternes, der sein Schicksal leitet.

Der Genius der Harmonie
Wird dich mit seinen Wundertönen
Umrauschen, und du wirst dich nie
Mit der verstimmten Welt versöhnen!“

Als Lassalle im Frühjahr 1863 zur Gründung des „Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins“, den er im nationalen Sinne leiten wollte, den Anstoss gegeben hatte, schrieb er an Herwegh und bat ihn „schnellstens um ein begeistertes und begeisterndes Gedicht“. Und schon im Juni hatte Herwegh sein zwölfstrophiges „Bundeslied für den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein“ fast fertig, schickte es nach Tarasp, machte es in Zürich bekannt und sollte es vor Mitte September an Lassalle in Ostende schicken, der beabsichtigte, dieses Arbeiterlied im September am Rhein bekannt zu geben und den Arbeitern vorzulesen; Komposition und Druck sollten dann nachfolgen; das Lied aber sollte zum Vereinslied bestimmt sein, mit dem jede Sitzung des Arbeitervereins zu eröffnen sei. In einem Briefe aus Berlin, Potsdamerstrasse 13, vom 8. Oktober 1863 schreibt Lassalle an Herwegh u. a.:

„Vor allem aber: wo bleibt Ihr Hilfskorps, das geflügelte Gedicht? Nie käme es mehr zurecht als jetzt! Bülow schwärmt bereits bei dem Gedanken, es zu komponieren. Er will es sowohl einstimmig, als vierstimmig, als noch in verschiedenen Formen tun. Aber Eile! Eile! So wie ich's hab', wird es im Sturm durch ein Zirkular verschickt und als Bundeslied in ganz Deutschland eingeführt, mit der Bestimmung, dass keine Sitzung gehalten werden darf, die nicht mit der Absingung desselben beginnt.“ [1])

Endlich — im November — befand sich Herweghs Arbeiterbundeslied in den Händen Lassalles, der das „wahrhaft vortreffliche“ Gedicht im „Allgem. Deutschen Arbeiterverein“ zu Berlin vorlas und damit den lautesten Enthusiasmus hervorrief, der darin gipfelte, dass die ganze, aus 120 Personen bestehende Versammlung mit Ausnahme von 4—5 Personen auf Lassalles Aufforderung hin zum Zeichen des Dankes für den Dichter sich von den Sitzen erhob.[2]) Es wurden nunmehr 1200 Exemplare des Gedichtes gedruckt und als Zirkular an die Bevollmächtigten des Vereins verschickt;[3])

[1]) „Ferdinand Lassalles Briefe an Georg Herwegh“, herausgegeben von Marcel Herwegh, Zürich 1896.

[2]) Ausser in obiger Briefsammlung „Kreuzzeitung“ No. 257 vom 4. November 1863.

[3]) Später wurde es wieder abgedruckt in Herweghs „Neuen Gedichten“, Zürich 1877, und in obiger Briefsammlung.

Digitized by Google

gleich die ersten gedruckten Exemplare wurden noch in der Druckerei konfisziert, doch erschienen bereits zwei Tage darauf neue. Besonders Lassalle selber und Lothar Bucher — im Jahre darauf von Bismarck in das Auswärtige Ministerium berufen — sorgten für die schnelle Verbreitung des Gedichtes.

Über Herweghs Arbeiterlied nur soviel, dass er es gedichtet hat, zum Teil inspiriert von einem Liede des philosophisch-idealistischen englischen Dichters Percy Bysshe Shelley (1792—1822), den er über Byron stellte. Shelley's 1819 gedichtetes, achtstrophiges „An Englands Männer" beginnt (in der Übersetzung von Julius Seybt[1]) Leipzig 1844):

„Britten, wollt für die ihr pflügen,
Welche unters Joch euch biegen?"

während Herweghs zwölfstrophiges Lied beginnt:

„Bet' und arbeit'! ruft die Welt."

Unter Herweghs „Neuen Gedichten" trägt es die Überschrift „Bundeslied für den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein. April 1864" und das Motto „You are many, they are few", d. h. „Eurer sind Viele, ihrer sind Wenige". Es erschien Ende 1863 oder Anfang 1864, komponiert für vier Männerstimmen a cappella von W. Solinger,[2]) im Kommissionsverlage von P. Th. Lissner, Druck von Zürcher und Furrer in Zürich.[3]) Hinter dem Pseudonym W. Solinger — nach Th. Zolling eine Huldigung für die Eisenarbeiter der Stadt der Solinger Klingen, die getreuen Lassalleaner — verbirgt sich kein geringerer als Hans Guido Freiherr von Bülow: in dem vollen Namen sind die sämtlichen zur Bildung des Pseudonyms nötigen Buchstaben enthalten. Lassalle selber gab die Komposition in Druck; es wurden jedoch nur einige hundert Exemplare hergestellt und unmittelbar an verschiedene Arbeitervereine verteilt. Die von Bülow beabsichtigte Bearbeitung für eine Singstimme ist nicht erfolgt; im Buchhandel ist das Lied niemals erschienen. In Lassalles Wohnung wurde es öfter gesungen, wobei Bülow die Klavierbegleitung ausführte. Wie mir der in Charlotten-

[1]) Von Adolf Strodtmann übersetzt steht es auch in dem Aufsatze Th. Zollings „Lassalle, Herwegh und die Sozialdemokratie" in „Die Gegenwart" No. 50, Berlin 1896.

[2]) Nicht Salinger, wie Dr. A. Kohut in den von ihm anonym herausgegebenen „Briefen an Hans von Bülow von Ferdinand Lassalle 1862—1864" schreibt.

[3]) Nicht Verlag von Reinhold Schlingmann und nicht Druck von Hugo Gentzsch in Berlin, wie Oesterlein vermutet; ihm und Marie von Bülow war übrigens das Pseudonym Solinger für Bülow bekannt. In den von letzterer herausgegebenen „Briefen Hans von Bülows", Band III, 1855—1864 (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1898) befindet sich als Anhang das Herwegh-Solingersche Arbeiterbundeslied nach einer Originalausgabe abgedruckt. Ausser Bülow haben dasselbe Gedicht für Männerchor noch komponiert: C. Sahm, J. Scheu, C. Gramm op. 27.

Digitized by Google

burg lebende Verleger Paul Theodor Lissner erzählte, der als ehemaliger Angestellter der Züricher Musikalienhandlung von Gebr. Hug & Co. daselbst mit Wagner, Wesendonk, Köchly und Herwegh bekannt geworden war, erhielt er für den Kommissionsverlag dieses Herwegh-Bülowschen Liedes nicht nur keine Bezahlung — ausser 100 Exemplaren — sondern er musste später noch die sämtlichen Rechnungen für Druck, Papier usw. bezahlen, da Lassalle bald darauf infolge seines Duells mit Janko von Rackowitz starb, und seine „mütterliche Freundin", die Gräfin Sophie Hatzfeld, sich nicht verpflichtet fühlte, diese Schuld ihres Schützlings zu tilgen.

Der Komponistenname Solinger dürfte in keinem Musikerlexikon, auch nicht in dem grossen Männergesangkatalog von Challier (Giessen 1900), zu finden sein. Bülow hat diese seine Pseudonymität sehr geheim zu halten verstanden.

Interessant ist ein Brief Lassalles an Bülow, der sich in dem oben erwähnten Kohutschen Buche findet; er lautet:

„Sie wollten am 11. Februar [1864] wieder hier eintreffen, und folglich beeile ich mich, Ihnen 3 Exemplare von Salingers (sic!) genialer Komposition zu verehren. Mit Partituren bin ich sehr knapp versorgt, Stimmen im Überfluss. Frau Herwegh schreibt mir — sie haben dort in Zürich das Lied früher gehabt als hier — dass sie es jeden Nachmittag Herwegh vorsingen muss, der in unaussprechlicher Begeisterung die nötigen Fusstritte dazu liefert,[1]) und dass sie sich hineinstudiert wie in einen Beethovenschen Satz. Und noch eins: Könnten Sie nicht, Sie Zauberer, irgendwie möglich machen, dass es einmal würdig bei mir aufgeführt wird?"

Die letzte Begegnung Lassalles und Herweghs geschah zu Olten zwischen Bern und Basel am 13. August 1864; und in dem zuerst von Kohut veröffentlichten Testamente Lassalles, das dieser am Tage vor dem Duelle, dem 27. August 1864, in Genf eigenhändig niedergeschrieben hat, kommen diese Bestimmungen vor: „Herrn Hans von Bülow vermache ich meinen Apollo nebst Untersatz" und „An Georg Herwegh soll ein Legat von 100 Napoléons gezahlt werden." Als musikalischer „Nachruf an Ferdinand Lassalle" ist noch eine zweite Komposition von W. Solinger, opus 2, — ein Lied für Bariton oder Bass mit Klavierbegleitung — im Druck erschienen; diese sehr seltene und fast unbekannte Komposition, von der ich ein Exemplar besitze, zeigt ein höchst merkwürdiges und interessantes, tendenziöses Titelbild; da jedoch der Text nicht von Herwegh herrührt, so gehört eine Besprechung nicht hierher, zumal da ein dem

[1]) Dies bezieht sich darauf, dass nach einer Anmerkung des Komponisten der Rhythmus an einigen Stellen des letzten Verses „mit einem kräftigen, präzisen Fusstritt" zu verstärken ist.

Digitized by Google

ausdrücklichen Willen Hans' von Bülow entsprechender Wunsch seiner Wittwe mich der Öffentlichkeit gegenüber zur Diskretion zwingt.

Liszt, Wagner, Bülow, sie haben Georg Herwegh überlebt; nach seinem in Baden-Baden angeblich an Lungenentzündung erfolgten Tode wurde er, der seit 1843 Bürger der freien Schweiz war, „wie er's gewollt, in seiner Heimat freien Erde" beigesetzt auf dem Friedhofe zu Liestal an der Ergolz, der Hauptstadt des schweizerischen Kantons Baselland. Hier hat kürzlich der pietätvolle Sinn seines Sohnes Marcel durch den dortigen Bildhauer H. Vogt ein würdiges Grabdenkmal[1]) schaffen lassen, dessen eine Hälfte für die Gattin des Dichters, die die Grabstätte seit Ende März d. J. mit ihm teilt, freigehalten und bestimmt war. Auf Herweghs Grabplatte liest man die Worte:

Von den Mächtigen verfolgt,
Von den Knechten gehasst,
Von den Meisten verkannt,
Von den Seinen geliebt!

[1]) Eine Abbildung des Grabes befindet sich unter den Beilagen des vorigen Heftes (III, 23).



Digitized by Google



BÜCHER

342. **Max Kalbeck: Johannes Brahms.** 1. Band 1833—1862. Wiener Verlag, Wien und Leipzig 1904.

Warum musste Kalbeck seine Brahmsbiographie durch mit den Haaren herbeigezogene Angriffe auf Liszt, Wagner und deren Anhang verunzieren, auf diese Weise sein Werk zu einer Parteischrift machen! Dieses wäre sonst eine Zierde der biographischen Litteratur geworden. Denn das muss man Kalbeck lassen, er hat es verstanden, den Werdegang seines Helden bis ins kleinste klarzulegen, seine Werke feinsinnig zu analysieren und dabei ein spannendes und formvollendetes Buch zu liefern. Er war freilich in der glücklichen Lage, dass ihm als langjährigem Freunde Brahms' von allen Seiten Material, vor allem Briefe zugeflossen waren. Gerade weil er ein Freund von Brahms war, durfte er seinen alten Wagnerhass nicht in dieser Biographie auslassen. Ich habe nie begreifen können, wie man Brahms und Wagner gegeneinander ausspielen kann; für mich sind beide verschieden geartete Brüder, geistige Söhne Beethovens, jeder hat auf dem ihm eigenen Gebiet Unsterbliches geleistet. Demnach lehne ich Kalbecks Beurteilung Wagners ab, freue mich aber seiner Würdigung Brahms', der ich recht viele Leser wünsche. Im folgenden möchte ich hauptsächlich auf die Feststellungen Kalbecks hinsichtlich der Entstehungszeit einiger Werke Brahms' eingehen, da es unmöglich ist, den reichen Inhalt des 500 Seiten starken Bandes in Kürze klarzulegen:

Das in der Deutschen Rundschau schon früher veröffentlichte Kapitel über die Hamburger Jugendzeit enthält eine hochinteressante Schilderung besonders seiner Eltern. In hellstem Licht erscheint Brahms' erster Lehrer Otto Kossel, der, um seinen talentvollen Schüler weiter zu fördern, ihn zu seinem Freunde Marxsen brachte. „Geflissentlich hielt dieser die Erzeugnisse moderner Musiker von ihm fern, die so verführerisch und verhängnisvoll auf die unreife Jugend wirken. (!!) Bei Marxsen hat Brahms weder von Schumann noch von Chopin etwas gesehen oder gehört ... Seine musikalische Unschuld ist ihm bewahrt geblieben ...“ (!) Seine Virtuosenlaufbahn hat er mit 17 Jahren definitiv abgeschlossen. Für den Hamburger Verleger Aug. Kranz hat er unter dem Pseudonym G. W. Marks als junger Mensch eine grosse Anzahl Phantasieen und Potpourris über beliebte Opern für Klavier zwei- und vierhändig geliefert. 1851 spielte er bereits ein von ihm komponiertes, aber mit dem Pseudonym Karl Würth bezeichnetes Trio. Es blieb, wie so manches andere Jugendwerk, ungedruckt und ist wohl wie das Streichquartett von 1853, eine Violinsonate von 1852, Stücke für Klavier und Violoncell oder Violine von 1855 später von Brahms verbrannt worden, wenn es nicht bereits zum Tapezieren der elterlichen Wohnung verwendet worden war. Aus dem Jahr 1851 stammen von später gedruckten Werken das es-moll Scherzo op. 4 und das Lied „Heimkehr“ op. 7 No. 7. Die Reihenfolge der Opuszahlen ist für die Entstehungszeit nicht zutreffend. So ist z. B. das c-moll Klavierquartett bereits 1855 vor dem in g-moll und A-dur begonnen, aber erst 1875 veröffentlicht worden, natürlich in umgearbeiteter Form. Es stand ursprünglich in cis-moll; der erste Satz sollte seine Werther-Liebe für Klara Schumann

Digitized by Google

veranschaulichen; er sollte einen Menschen vorstellen, dem nicht anderes übrig bliebe, als sich totzuschiessen. Das Scherzo dieses dritten Klavierquartetts op. 60 entstammt der Violinsonate, die Brahms 1853 gemeinsam mit Schumann und Albert Dietrich komponiert hat. Auch die c-moll Symphonie reicht bis ins Jahr 1855 zurück, doch ist bis 1862 sicher nur der erste Satz, dem noch die Einleitung fehlte, fertig gewesen. Unter dem Eindruck der neunten Symphonie von Beethoven und der Schumannschen Katastrophe war Brahms bereits 1854 zu dem Plan einer Symphonie gelangt; aus dieser wurde zunächst eine Sonate für zwei Klaviere, dann endlich definitiv das erste Klavierkonzert in d-moll, das man ja am besten als Symphonie mit obligatem Klavier bezeichnet; das Scherzo wurde beseitigt, an Stelle des als Apotheose Schumanns gedachten Finales das Konzertrondo komponiert. Das Werk erhielt seine im Druck vorliegende Form erst 1859. Dass die D-dur Orchester-Serenade ursprünglich als Oktett für Streich- und Blasinstrumente komponiert war, wusste man bisher kaum; wogegen es bekannt ist, dass das Klavierquintett in f-moll ursprünglich (1861/2) ein Streichquintett mit zwei Celli, dann eine Sonate für zwei Klaviere gewesen ist.

Interessant ist der Nachweis, dass schon der 17jährige Brahms (ebenso wie Beethoven) seine musikalischen Gedanken sich in Wald und Feld geholt hat. Er ist Zeit seines Lebens mit seinen musikalischen Ideen spazieren gegangen, hat sie im Kopfe vollkommen fertig verarbeitet und zu Haus blosse Schreibarbeit verrichtet. Schon als Jüngling hat er, während er zum Tanz aufspielte, die Lücken seiner Schulbildung durch Lektüre auszufüllen gesucht; seine Ersparnisse verwandte er meist dazu, seine kleine Bibliothek zu vermehren. E. T. A. Hoffmann hat sehr nachhaltig auf ihn eingewirkt; er nannte sich daher mit Vorliebe Kreisler jun. Was ihm bei der Lektüre Denkwürdiges aufstiess, pflegte er in Taschenbüchern zu verzeichnen. Obwohl er bei Marxsen tüchtig theoretische Studien getrieben hatte, war er mit seinen Kenntnissen durchaus nicht zufrieden; von 1856—1861 hat er alle 14 Tage mit Joachim (dessen Kompositionen er übrigens sehr schätzte) Studien im doppelten Kontrapunkt, Kanons, Fugen, Präludien, Choräle, Variationen zu gegenseitiger Kritik ausgetauscht, und diese strengen Übungen machten ihn zu einem Meister des musikalischen Satzes, gaben ihm das sichere Fundament für die Unabhängigkeit seiner Musik. Damit ist freilich nicht gesagt, dass seine Musik ohne Reminiszenzen ist; im Gegenteil, Reminiszenzenjäger finden gerade bei ihm ein sehr reiches Feld. So ist in einer Magelonenromanze eine deutliche Entlehnung des „O sink' hernieder, Nacht der Liebe" aus „Tristan", im Seitensatz der f-moll Sonate werden wir an „Elsa" erinnert. (Dass Wagner die Stelle der 1854 veröffentlichten f-moll Sonate von Brahms gekannt und seinem Hans Sachs in den Mund gelegt hat — vgl. übrigens „Die Musik" Bd. 9, 432 — halte ich für ausgeschlossen.) Trotz seiner gewaltigen theoretischen Kenntnisse war Brahms ein geschworener Feind der wissenschaftlichen Behandlung seiner Kunst; als ihm Helmholtz seine Entdeckungen und die reinen Harmonieen auf den von ihm erfundenen Instrumenten vorführte, erklärte er, gerade das Gegenteil von dem zu hören, was Helmholtz behauptete, und hielt diesen für einen entsetzlichen Dilettanten. Vielleicht noch mehr förderlich, als der Detmolder Aufenthalt für den Instrumentalkomponisten Brahms, war seine Leitung eines Frauenchors in Hamburg während seiner Detmolder Ferien für ihn als Vokalkomponisten. — Einen grossen Raum nimmt in dem Buch auch die Schilderung von Brahms' Verhältnis zu Robert und Klara Schumann, Joachim, Kirchner, Stockhausen usw. ein; mancher feine Exkurs, z. B. über Schubert, begegnet uns, der vielleicht im Interesse der Ökonomie lieber hätte wegbleiben sollen. Mit grossem Interesse wird man auch von Brahms' verschiedenen Jugendlieben lesen. Hoffentlich bringt Kalbeck in absehbarer Zeit sein Werk zum Abschluss, lässt sich aber in dem nächsten Bande nicht wieder zu Angriffen auf

Digitized by Google

Liszt und Wagner hinreissen. Ob Schumann übrigens wirklich (S. 116) Wagner die Partitur des „Fliegenden Holländer" mit dem Bemerken zurückgeschickt hat, diese Oper wäre ihm zu meyerbeerisch? Ob Wagner deshalb wirklich Schumann gehasst hat? Merkwürdig ist Kalbecks Urteil (S. 29) über Beethovens sogenannte Kreutzer-Sonate, die nach ihm absichtliche Anklänge an Kreutzers Etüden (!) enthalten soll. Weiss denn Kalbeck nicht, dass diese Sonate erst nachträglich Kreutzer gewidmet, ursprünglich für den Mulatten Bridgetower geschrieben ist? Jeder Kenner studentischer Verhältnisse wird übrigens darüber lächeln, dass nach Kalbeck Brahms auf der Korpskneipe der „Sachsen" das von ihm später in seiner akademischen Festouvertüre verarbeitete Burschenschafterlied „Wir hatten gebauet" kennen gelernt haben soll! Dr. Wilh. Altmann.

343. **Musikalisch-dramatische Parallelen.** Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck. Gesammelt von mehreren Wagnerianern, erläutert durch Einen. Bayreuth 1903, Sonderabdruck aus den „Bayreuther Blättern.

Dieser Eine ist Hans von Wolzogen, und zwar reicht die Sammlung der ungenannten Wagnerianer bis in das Jahr 1891 zurück. Es ist noch gar nicht so lange her, da sprach man viel von Motivsucht und Reminiszenzenjägerei. Es hat ja immer Leute gegeben und wird sie stets geben, welche jeglichem Fortschritt Steine in den Weg legen und in echter Philisterart alles Neue lächerlich zu machen suchen. So wurde denn auch viel Unsinniges und Boshaftes über die Motivforschung geschwatzt, deren geistiger Vater zu sein Hans' von Wolzogen unvergängliches Verdienst ist. Heutzutage ist das Geschwätz zumeist verstummt, und massenhaft erscheinen Opern- und Konzertführer, die doch mehr oder weniger Wolzogens Beispiel nachahmen, wenn sie auch die Vortrefflichkeit seiner grundlegenden Schriften auf diesem Gebiet nur selten erreichen. Die „Parallelen" beschränken sich auf Wagners Musik. Es war schon immer aufgefallen, dass in den verschiedenen Werken des Meisters häufig Anklänge melodischer wie harmonischer Art an andre seiner Werke zu finden sind. Oberflächliche hatten hierunter Erfindungsarmut vermutet. In den meisten Fällen liegt aber eine Gleichheit oder Ähnlichkeit der Stimmung, der Empfindung, der Situation, der dramatischen Handlung oder der Charaktere oder selbst der deklamatorischen Rede vor, die einen gleichen oder ähnlichen musikalischen Ausdruck erzeugt, ohne dass der Komponist sich dessen bei seinem Schaffen bewusst ist oder doch bewusst zu sein braucht. Ähnelt sich die frühere Musik oft hauptsächlich in formalen Wendungen (wie in Kadenzen usw.), so erzeugt die nicht mehr den konventionellen Formen unterworfene, neuere dramatische Musik, so wie die von ihnen auch bis zu einem hohen Grade emanzipierte, neuere symphonische Musik von selbst Ausdrucksparallelen. Solche sind aus Richard Wagners Werken in dem vorliegenden Buche gesammelt und nach den soeben genannten sechs Gesichtspunkten eingeteilt und erläutert worden. Ausser einer mehr oder weniger unbewussten Gleichheit melodischer und harmonischer Wendungen ist natürlich auch eine absichtliche Entlehnung denkbar. So wurde das Schwanmotiv aus „Lohengrin" in „Parsifal" übertragen; so ist die Trompetenfanfare, die im „Liebesmahl der Apostel" die Verse unterbricht: „Ist denn Jerusalem die Welt? ... Seht die Beherrscherin der Welt, seht Rom!" aus dem „Rienzi" entlehnt, wo der Tribun auf diese Melodie die Worte singt: „Erstehe, hohe Roma, neu!" Also eine sehr sinnvolle Entlehnung! Im übrigen mag man aber mit dem Begriff „Entlehnung" vorsichtig sein! Es lässt sich z. B. schon sehr darüber streiten, ob das Gralsmotiv im „Parsifal" als Entlehnung aufzufassen ist; die Stellen „der Glaube lebt" und „wie Gott mit frommer Huld" ebenda wird man kaum als Entlehnungen aus „Tannhäuser" bezeichnen können; es sind Ausdrucksparallelen, wenn auch vielleicht von Anfang an

Digitized by Google

dem schaffenden Künstler bewusst gewesene. Trotz der Einteilung in sechs Klassen wollen die „Parallelen" keine Theorie aufstellen; sie bieten vielmehr mit Absicht nur eine auf empirischem Wege zusammengestellte Sammlung Die Theorie dazu glaube ich in meinem Buch „Die Musik als tönende Weltidee" (I. Teil: „Die metaphysischen Urgesetze der Melodik", 1901 bei Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig erschienen) gefunden und als System dargestellt zu haben, weshalb auch am Schlusse der „Parallelen" auf dieses ganz unabhängig von ihnen entstandene Werk hingewiesen wird. Da die „Parallelen" keine wissenschaftliche Motivlehre sein wollen, sondern vielmehr nur Material zu einer solchen liefern, so wäre es sehr wünschenswert, wenn in ihrem Sinne emsig weiter gesammelt würde, wobei es ratsam wäre, auch andre Komponisten und auch symphonische Musik mit heranzuziehen. Kurt Mey.

344. **Karl Zuschneid: „Methodischer Leitfaden" für den Klavierunterricht. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Gross-Lichterfelde.**

Ein kleines Kompendium zu des Verfassers Klavierschule, in dem Gutes und Schlechtes hart aneinanderstossen. Die technischen Begriffe sind überliefert und alt, die pädagogischen Ratschläge gediegen und ernst. Es tut einem leid, einen so vortrefflichen Bildner auf ausgetretenen Pfaden einhertrotten zu sehen. Seine Anschauungen beweisen, wie ungeheuer schwerfällig die Erkenntnis der einfachsten Prinzipien vom Flecke rückt, und wie lange Zeit das Wahre und Natürliche braucht, um sich durchzusetzen. Da die Irrtümer und Fehler der Klavierschule des Verfassers (der veraltete Fingeranschlag aus dem Knöchelgelenk, das Verbot der z. B. von Leschetizky mit Fug und Recht einbezogenen und so wichtigen Knöchelstützen, die Fesselübungen, das Handgelenkstakkato, der absolut falsche Daumenuntersatz u. a. m.) sich hier wiederholen, und auch die beigegebenen Figuren nur bestätigen, wie wenig originell und exakt hier gedacht wurde, so genügt es, auf das zu verweisen, was hier über die Klavierschule schon gesagt worden.

345. **Carl Eitz: „Deutsche Singfibel". Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Ein gescheites Schriftchen, aus dem Bedürfnis nach Vereinfachung und dem praktischen Leben heraus gestaltet. An die Stelle der Noten treten sangbare Tonworte, die sich mit den Tonvorstellungen assoziieren, und ohne Zweifel das musikalische Denken sicherer durchbilden. Die Tonwortmethode belebt in glücklicher Weise das tote Notenmaterial durch konkrete Laute, die den Vorzug haben, die Aussprache zu fördern, die Tonverhältnisse zu symbolisieren und die gesetzmässige Folge der sieben Haupttöne auf die einfachste Weise zu entwickeln. Tritt im zweiten Schuljahr für die „Kleinen" die Notenschrift hinzu, so ist sie ihnen keine leere Symbolik mehr, sondern längst bekannte und vertraute Klanggebilde. Wer so mit lebendigen Werten und Lautwesen arbeitet, wird sicherlich den Erfolg für sich haben, höchste Klarheit der Begriffe mit höchster Anschaulichkeit zu verbinden. Ich wünsche dem Schriftchen und seinem hohen gesangsbildnerischen Zweck die weitestgehende Beachtung.

346. **P. Clericus: „Wie erhalten wir unseren Kindern die schöne Stimme?" Verlag: Grunewald-Buchhandlung (H. Püllmann), Halensee.**

Auch ein Rufer und Streiter für die Reform des Gesangunterrichtes auf unseren Schulen. Die kleine Schrift sei daher allen Schulvorständen, Lehrern und Eltern zur Beherzigung ihres Inhaltes empfohlen. Die Funktionen der einzelnen Register der Kinderstimme, die Pflege der Register, besonders aber die physiologische Erscheinung der Mutation der Stimme finden eine liebevolle Behandlung. Die Erfüllung unseres Wunsches nach individueller Ausbildung wird hiernach nicht lange mehr auf sich warten lassen. Nur in einem widerspreche ich dem Verfasser: im Punkt der Dispensation. Ich vertrete mit anderen den Standpunkt, die Mutierenden während der Dauer der Mutation abzusondern

Digitized by Google

und in einer eigenen Klasse musikalisch zu fördern, z. B. im Diktat sattelfest zu machen, und das Ohr zu schulen.

347. Nana Weber-Bell: „Naturwissenschaft und Stimmerziehung". Verlag: Max Schmitz, Leipzig-R.

Eine kühne Streitschrift einer temperamentvollen und denkenden Frau. Der Wille, die Gesangspädagogik auf eine einheitliche naturwissenschaftliche Basis zu stellen, den Schwerpunkt des Gesangsstudiums auf die Erziehung des Tonsinnes und auf das Studium physikalisch-physiologischer Akustik zu verlegen, ist unbedingt zu loben. Auch in den Ruf nach dem Staat und nach der Einführung einer staatlichen Prüfung für Gesangslehrer könnte man mit einstimmen, wäre die echte Pädagogik nicht ebenfalls eine Kunst. Nur die Begründung der Materialprinzipien wünschte ich mehr auf den Kern der Dinge zurückgeführt zu wissen. Auf den Unwert der Anatomie und Physiologie des Kehlkopfes haben andere schon hingewiesen. Das ist nicht neu. Die Wichtigkeit der vokalischen Formen, der mechanischen Arbeit von Zunge, Lippen und Unterkiefer ist ebenfalls von anderen längst betont. Dem Ansatzrohr jedoch primäre Bedeutung zuzumessen, und die Bedingtheit der Tonschönheit von der Atemtechnik zu leugnen, heisst Ursache und Wirkung miteinander vertauschen. Die Tonschönheit ist nicht allein Formsache, sondern sie wird bedingt von der Atemfunktion und der vollendeten Formbeherrschung. Richtige Formen lösen an sich und ausschliesslich nicht das Problem des echten Tones, wohl aber vermag umgekehrt die Atembeherrschung die Schwierigkeiten der Formbildung zu verringern, ja völlig aufzuheben. Im übrigen beweist die Schrift die grosse Konformität neuzeitlicher Gedankenkreise. Die psycho-physiologische Empirie schreitet unaufhaltsam vorwärts, und die Zeit der Lösung und einheitlichen, exakten Begründung des Gesangsproblems liegt kaum mehr fern. Der Staat tue das Seine und schaue um sich, auf dass er nicht rückschrittlich bleibe und in veralteten Mitteln der Erziehung erstarre und die Kehlen verderben lasse. Seine Verpflichtung zur grundlegenden Reform des gesamten Gesangswesens dürfte in den Kultusministerien nicht länger mehr mit Feder, Tinte und Papier zu behandeln sein. Die Hygiene richtigen Singens als einer der wichtigsten Faktoren der Volksgesundheit und Volkserhaltung wird durch keine geheimrätlichen Bedenken um ihre Bedeutung gebracht. Ihre Einführung bleibt eine der obersten Forderungen der Zeit. Rud. M. Breithaupt.

MUSIKALIEN

348. Percy Godfrey: Quintett for Piano, Violin, Viola, Violoncello and Double Bass. Verlag: E. Donajowski, London.

Ein Kammermusikwerk eines Engländers, bekanntlich eine Seltenheit! Vom Kammermusikstil aber ziemlich entfernt, mehr der Unterhaltung dienend als anregend, freilich ganz flott und nicht ohne hübsche Klangeffekte geschrieben. Der erste Satz mutet übrigens bisweilen orchestral an. Das Klavier ist bevorzugt.

349. A. Goedicke: Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. op. 14. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Ein recht beachtenswertes Kammermusikwerk im Stile der Klassiker, aber durchaus selbständig in den Gedanken, vornehm in der Melodik, ungesucht in der Harmonie. Am eigenartigsten ist wohl das Scherzo, das mitunter auf die russische Schule oder Herkunft des Komponisten schliessen lässt. Der langsame Satz ist gediegen, sehr anmutig das in Rondoform gehaltene Finale. Das Werk dürfte sich im Hause wie im Konzertsaal viele Freunde erwerben.

Digitized by Google

350. **Robert Kahn**: Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello. op. 41. Verlag: Dreililien, Berlin.

In überaus stattlichem, ja prunkvollem äusseren Gewande liegt dieses dritte von mir bereits bei seiner Uraufführung kurz besprochene („Die Musik" Bd. 10, 296) Klavierquartett Kahns nun vor. Wenngleich ich auch nach näherer Kenntnisnahme mein Urteil, dass dieses Opus Kahns zweites sehr gelungenes Klavierquartett nicht erreicht, aufrecht erhalte, so möchte ich doch dieses neue Werk wegen seiner Formvollendung und des entschieden gross angelegten und inhaltsvollen ersten Satzes, gegen den die andern etwas abfallen, nachdrücklich der Beachtung anempfehlen.

351. **Johann Sluničko**: Sonate (c-moll) für Violine und Pianoforte. op. 51. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Ein gar nicht anspruchsvoll auftretendes, trefflich gearbeitetes, schön klingendes und sehr melodiöses Werk, das mitunter an Gade und Grieg erinnert. Am wenigsten gelungen ist wohl das Adagio, recht pikant das Scherzo; in den beiden Ecksätzen sind besonders die Gesangsthemen eindrucksvoll.

352. **Max Reger**: Sonate (C-dur) für Violine und Pianoforte. op. 72. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Auch dieses neue Kammermusikwerk Regers, übrigens seine vierte Violinsonate, hat mich nicht davon überzeugen können, dass die von dem ungemein produktiven Komponisten eingeschlagene Richtung für die Weiterentwicklung unserer Kammermusik segensreich sein dürfte. Ich habe das Werk zuletzt mit und vor begeisterten Freunden mancher Regerschen Orgelwerke gespielt: es wurde einstimmig abgelehnt, insbesondere erregten die Kakophonieen, mit denen der letzte Satz beginnt, allgemeines Entsetzen. Dass einzelne Oasen, z. B. die sogar ideal schöne Melodie S. 5 der Partitur (tranquillo) sich vorfinden, erkenne ich gern an, aber ein Wechsel der Tonarten, wie z. B. im langsamen Satz, das Fehlen beinahe jeden Zusammenhanges zwischen den beiden Stimmen, die einzeln weit erträglicher klingen, die ständigen Kakophonieen lassen mich das Werk, das wunderbarerweise die Bezeichnung C-dur trägt, als äusserst unerfreulich bezeichnen.

Dr. Wilhelm Altmann.

353. **Bertrand Roth**: Sechs Gedichte von Peter Cornelius für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 5. Verlag: L. Hoffarth, Dresden.

Edel empfundene, in Melodie und Harmonie einen feingestimmten Geist bekundende Lieder.

354. **Felix Weingartner**: Zwei Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 37. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von diesen beiden Balladen Weingartners, die wie seine übrigen Gesangswerke den Stempel vornehmer Einfachheit an sich tragen, möchte ich der leichten neckischen zweiten entschieden den Vorzug geben vor der ersten mit ihrem bizarren Text, der natürlich nicht ohne Einfluss auf die Musik geblieben ist. Dr. A. Schüz.

355. **Emil Hochreiter**: Männer-Chöre, zwei Hefte. op. 8. Verlag: Josef Eberle, Wien.

Die beiden Hefte zeugen von dem redlichen Bemühen eines talentvollen Komponisten, innerhalb der zwei Oktaven Neues zu sagen, das auch gut klingen und charakteristisch sein soll. Nicht immer krönt der Erfolg das Bemühen, doch ist einiges (Heidekraut — Das Lied in Österreich — Zwei Könige — Zur Ruhe) gut gelungen.

356. **Emil Hochreiter**: „Es muss ein Wunderbares sein". Chor für sechs gemischte Stimmen. Verlag: Josef Eberle, Wien.

Für mein Gefühl ist der intime Text für einen sechsstimmigen Chor nicht sonderlich geeignet; Liszt hat das in seinem Lied mit der kargen Begleitung herausgefühlt. Davon

Digitized by Google

abgesehen muss man aber der Komposition vollste Anerkennung zollen. Satter Wohlklang, reiche Abwechslung in den einzelnen Stimmengruppen. Paul Hielscher.

357. **Arnold Krug:** Sechs Gesänge op. 121. Sechs Gesänge op. 122. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Krug steht den dichterischen Stoffen mit grossem Ernst gegenüber, ihm gebricht es aber an dem durchgreifenden musikalisch echten Ausdruck, wie an der den Dichtungen sich anpassenden, dabei aber frei waltenden Architektonik. Ein warmer, volkstümlicher, manchmal freilich auch ins Sentimentale umschlagender Ton ist ihm oft zu eigen. Rein kommt er in „Auf der Wacht" zum Ausdruck. Auch „Im Morgengrauen" ist von echter Empfindung inspiriert. Unter einander aber zeigen die Lieder eine so enge Begrenzung ihrer musikalischen Fassung — sie sind fast durchaus strophisch gebildet — dass der Gesamteindruck nur der der Einförmigkeit sein kann.

358. **Hans Hermann:** Sechs Lieder. op. 53. — Fünf Kinderlieder. op. 54. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Auch in diesen seinen neuesten Gesängen erweist sich Hans Hermann als ein gefälliges Talent, das zwar nicht nach wirklicher Tiefe strebt, aber mit Sicherheit jenen genau die Mitte zwischen Trivialität und Originalität haltenden Ton zu treffen weiss, der in den weitesten Kreisen des besseren Dilettantismus gern für voll genommen wird. Man kann allen diesen Gesängen geschickte Leichtigkeit der Mache nachrühmen; was dem Komponisten an wirklich persönlicher Note abgeht, ersetzt er durch ein stets bereites, wenn auch nur beiläufiges Anpassungsvermögen: man sehe sich daraufhin einmal das echt nordische Gebaren in „Margits Lied" an. Die Kinderlieder gehen formal über ihren Zweck hinaus und sind kaum als solche verwendbar; sie tun nur kindlich, aber Einfachheit und Naivetät fehlt ihnen. Hermann Teibler.

359. **A. von Othegraven:** Meine Göttin, Dichtung von Goethe, für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester. op. 21. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Schon wiederholt ist dieser Goethesche Text zu Chorkompositionen verwendet worden und die Autoren, u. a. W. Berger, Schrattenholz, Steinhauser haben alle in heissem Bemühen ihr bestes Können eingesetzt, ohne nachhaltigen Erfolg zu erringen. Nun hat auch der sehr begabte v. Othegraven diese Aufgabe gelöst und dabei viel Geschick im dramatischen Aufbau gezeigt. Gute Chorvereine und ein dramatischer Bariton finden eine nicht besonders schwere, aber recht lohnende Aufgabe in dieser der gemässigt-modernen Richtung angehörenden Komposition.

360. **Wilhelm Berger:** Vier Lieder für 4stimmigen Frauenchor (a cappella) mit hinzugefügter Klavierbegleitung. op. 48. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Mit seinem op. 48 hat der Autor dem Frauenchor eine willkommene Gabe gereicht, die bei mittlerer Schwierigkeit natürlichen Fluss der Melodie mit Wohlklang des Satzes verbindet. No. 3. „Wiegenlied" hat Anwartschaft auf Popularität, während No. 4. „Das Herz das ist ein Eselchen" als reizende Humoreske das opus originell beschliesst.

361. **Karl Schmidt:** Nach Sturm und Drang, für 4stimmigen Männerchor. op. 18. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das vortreffliche Frühlingsgedicht von Karl Trapp hat hier eine gute Vertonung gefunden, in der Charakteristik manchmal an Rheinberger leise erinnernd. Von den 1. wie 2. Tenören hat der Autor eine sehr hohe Meinung.

362. **Carl Attenhofer:** Im Sturm, für Männerchor mit Pianoforte oder Orchester. Verlag: Buckhardt & Balder, New-York.

Mit Männerchören im neckischen und lyrischen Genre hat Attenhofer gute Erfolge errungen; sein „Im Sturm" aber vermag weder melodisch noch technisch zu interessieren. Fritz Baselt.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG (Köln) 1904, No. 16. — Sehr gehaltvoll ist, was Karl Hagemann in seinem Artikel „Oper und Inszenierung" ausführt. Er verbreitet sich zunächst über die abscheulichen Missstände an unseren Provinzbühnen, die mit Rücksicht auf das nicht aus Kunstfreude, sondern aus Neugierde das Theater besuchende Publikum alles, „von der schönen Helena bis zur Götterdämmerung" geben müssen und infolge dessen in den ärgsten Schlendrian verfallen sind, und schlägt zur Verbesserung der Verhältnisse vor, jede Stadt solle ihre Vorstellungen auf ein grosses und ein kleines Spielhaus („Wagnertheater" und „Mozarttheater") verteilen und sich einen Opernregisseur verschaffen, der bis jetzt noch fehlt. Denn vorderhand fehlt unsern Opern-Inszenierungen eben der Kopf: „Die einigende, vermittelnde, befeuernde Persönlichkeit." — Es beginnt ferner im vorliegenden Heft die Veröffentlichung von Fragmenten „Aus dem Tagebuch eines praktischen Musikers", das, wie eine Anmerkung besagt, im Jahre 1800 geschrieben worden ist. — „Haben die Alten etwas von der Harmonie gewusst?" Diese Frage wird in einem „Fr. L." unterzeichneten Aufsatz im Hinblick auf die Lieder der alten Griechen bejaht. — Über „Beethoven beim Generalbassstudium" handelt ferner Franz Dubitzky, über „Die Gattin Karl Maria von Webers" Adolph Kohut, über „Das Wagner-Museum in Eisenach" Erich Kloss. Eine ganz wunderhübsche Studie aber ist Wilhelm Tapperts Skizze „Das Schönste!", in der anknüpfend an die Beantwortung der Frage, was man für die schönste Komposition halte, durch verschiedene Personen Bemerkungen von allgemeinem Wert geboten werden. Aus der Fülle des Treffenden und Gemütvollen, das da gesagt wird, sei hier bloss zweierlei hervorgehoben: die Konstatierung der Tatsache, dass Nesslers „Trompeter" seine ganze Beliebtheit und seinen grossen Erfolg eigentlich bloss der reinmenschlichen Bedeutung der Abschiedsszene verdanke, und die Erinnerung an die durch das pöbelhafte Benehmen des Publikums gebrandmarkte erste Aufführung der „Meistersinger" in Berlin am 1. April 1870.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1904, No. 140—141, Beilage. — Ernst Holzers Abhandlung „Ein Schubart-Fund" bezieht sich auf eine handschriftliche Sammlung von Kompositionen Schubarts aus dem Jahre 1783, die die Königl. Landesbibliothek in Stuttgart 1898 von einem Sattler und Tapezierer in Ludwigsburg erworben hat. Die Kompositionen bezeugen wohl ein feines Talent für das Volksliedmässige, Volkstümlich-Flüssige. Die Stärke liegt in der Melodie. Vieles aber ist verbleicht, steif, philiströs, wie seine „Forelle", — das gerade Gegenstück zu der „voll und warm dahinflutenden Melodie Schuberts." Ein 1782 komponiertes „Vogelfängerlied" besitzt eine unverkennbar an die Melodie „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich" erinnernde Weise. Schliesslich treffen wir auch die „Gaudeamus"-Melodie in älterer Form bei Schubart, der die Melodie in höchst drolliger Weise am Schluss in die Tiefe fallen lässt.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1904, No. 10. — „Karl Hirsch", den bekannten Vokal-Komponisten, behandelt ein Aufsatz von H. Oehlerking. Die Fortsetzung von H. Draheims Arbeit „Goethes Balladen

Digitized by Google

in Loewes Komposition" bespricht „Gutmann und Gutweib", „Der getreue Eckart", „Wirkung in die Ferne", „Der Sänger" und „Die wandelnde Glocke". Noch ist zu erwähnen Arthur Seidls Artikel „Eine Peter Cornelius-Feier in Weimar".

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1904, No. 7. — Das Heft enthält zwei musikalische Beiträge. Rudolf Louis' ausführliche Arbeit „Anton Bruckner in Wien" geht von dem Lebensgang und Wesen Johann Herbecks aus, der sich Bruckner nahe verwandt fühlen musste, namentlich aber für Bruckners bizarre, kühne Originalität Verständnis besass. Herbeck setzte Bruckners Berufung nach Wien durch. Louis spricht sich über die Bedeutung dieser Wiener Übersiedlung für Bruckners künstlerische Entwicklung umfassend aus und knüpft an die Darstellung von Bruckners „Emporkommen" ganz vortreffliche Bemerkungen über das Publikum und über die Kritik. Mit Interesse und Schmerz ist es zu lesen, wie sich Bruckners hohe Kunst „mit der Macht und unbezwinglichen Siegeskraft der Wahrheit" durchgerungen hat und wie es den hämischen Feinden, insbesondere Hanslick, nur gelang, „dem Genius das Leben zu verbittern und sich selbst vor der Nachwelt irreparabel zu kompromittieren". — Adolf Stöhr behandelt in seiner Studie „Klangfarbe oder Tonfarbe?" ein Grundproblem der psychophysiologischen Akustik mit Gründlichkeit und Schärfe.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Charlottenburg) 1904, No. 23—26. — „Konrad Lange als Musik-Schriftsteller" von Paul Riesenfeld; „Zu Peter Cornelius' Gedächtnis" von Eugen Segnitz; „Richard Strauss" von August Spanuth; Eugen Schmitz stellt in einer hermeneutischen Studie, „Liszts h-moll Sonate", fest, dass Liszt seine Motive „mit einer ungemein sicheren und durchdachten musikalischen Logik" entwickle; er betont die „logische Entwicklung der Affekte", durch welche die Sonate, obwohl sie kein Programm besitze, ausgezeichnet sei und wendet sich gegen den der Lisztschen Klaviermusik so oft gemachten Vorwurf der virtuosen Effekthascherei. — Otto Lessmanns Erinnerungsblatt „Ein Vergessener" bezieht sich auf den Begründer des deutschen Singspiels, Johann Adam Hiller, von dem Lessmann u. a. sagt: „Er war gewiss keiner von den Grossen, aber er wirkte an der Stelle, an die ihn das Geschick gestellt, doch überaus segensreich, und er gehörte jedenfalls zu den tüchtigen Menschen, denen gelingt, mit bescheidenen Gaben durch Fleiss, Ausdauer und Umsicht verhältnismässig Bedeutendes zu leisten".

BÜHNE UND WELT (Berlin) 1904, No. 17. — Ludwig Karpath handelt über das Thema „Gustav Mahler und die Wiener Hofoper"; er verteilt gerecht und anschaulich Licht und Schatten und bespricht ebenso objektiv Mahlers „glücklichen Aufbau" wie dessen „Demolierarbeit"; er nennt ihn „einen Künstler voll der herrlichsten Vorzüge und der grössten Fehler".

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1904, No. 6. — Das Heft enthält an erster Stelle eine „Danksagung" des wiedergenesenen Cyrill Kistler, ausserdem die Artikel „Das deutsche Harmonium", „Allgem. Konzertverein-Volkschor Barmen", Prof. Hermann Ritters „Das goldene Buch der Lebensweisheit" von C. Kistler, „Der deutsche Kaiser und Leoncavallo", „Das deutsche Volkslied".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1904, No. 25—27. — Die Nummern enthalten die Artikel: „Die Notwendigkeit gründlicher theoretischer Durchbildung für den Musik-Lehrberuf" von Susanne Amsinck, „Neue Bahnen. I. Moderne Harmonik" von Roderich von Mojsisovics und „Die Bestrebungen zur Hebung des Musiklehrerstandes" von A. Eccarius-Sieber.

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Edoardo Bellini: „Lo Schiavo di Cleopatra", Oper in einem Akt und zwei Bildern, betitelt sich ein dramatisches Werk, dessen Libretto von A. Graziani herrührt.

Leo Blech: „Aschenbrödel", Märchenoper von Richard Batka, soll zuerst am Dresdener Hoftheater zur Aufführung gelangen.

Umberto Giordano: „Marcella", Text von Cain, soll 1905 (wahrscheinlich in Mailand) zur Erst-Aufführung kommen.

Alfred Schattmann: „Des Teufels Pergament", eine zweiaktige heitere Oper, Text von Arthur Ostermann, und „Herr Oluf", Oper in einem Aufzug, betiteln sich zwei dramatische Werke, an denen der Komponist zur Zeit arbeitet.

Amilcare Zanella: „Ozanna", Text von L. A. Villanis, soll demnächst in Turin in Szene gehen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Bremen: Ein bemerkenswertes Opernunternehmen plant für die kommende Wintersaison das Stadttheater. Es will mit seinen in Aussicht genommenen besonderen Neueinstudierungen eine historische Entwicklung der deutschen Oper zeigen. Der nach und nach zu absolvierende Zyklus beginnt mit Ferdinand Kauers romantisch-komischem Volksmärchen mit Gesängen in drei Aufzügen „Das Donauweibchen". Alsdann folgt Josef Weigl mit der einst so populären lyrischen dreiaktigen Oper „Die Schweizerfamilie". Nach ihm erscheint Dittersdorf mit seinem „Doktor und Apotheker". Der nächste ist Gluck mit seinen Opern „Orpheus und Eurydike" und „Alceste", dann kommen Mozart mit „Figaros Hochzeit" und „Don Juan", Beethoven mit dem „Fidelio" und endlich nach Webers „Euryanthe" Richard Wagner mit dem „Lohengrin".

Stuttgart: Die Oper des verstorbenen dänischen Komponisten Peter Arnold Heise „König und Marschall" ist vom Hoftheater zur Aufführung angenommen worden und wird von Oberregisseur Harlacher einer Neubearbeitung unterzogen.

KONZERTE

Frankfurt a. M.: Die Frankfurter Museumskonzerte der Saison 1904/05 beginnen unter Siegmund v. Hauseggers Leitung am 14. Oktober. Zur Aufführung werden von grösseren Orchesterwerken gelangen: Volkmar Andreae („Schwermut — Entrückung — Vision" symphonische Phantasie), J. S. Bach (Krippenmusik aus dem „Weihnachts-Oratorium"), Beethoven (Symphonieen No. 4, 8 und 9, Ouvertüren zu „Leonore" No. 3 und „Egmont"), Berlioz (Sinfonie fantastique), E. Boehe („Odysseus' Ausfahrt", symphonische Dichtung), Brahms (Symphonie No. 3), Bruckner (Symphonie No. 8), Dvořák („Heldenlied", symphonische Dichtung), E. Elgar

Digitized by Google

(Variationen für Orchester), Händel (Concerto grosso in d-moll), S. v. Hausegger („Wieland der Schmied", symphonische Dichtung), Haydn (Symphonie mit dem Paukenschlag), V. d'Indy (Symphonie in B-dur), Liszt (Eine Faustsymphonie, Nächtlicher Zug, Der Tanz in der Dorfschenke), Mendelssohn (Ouvertüre „Die Hebriden"), Mozart (Symphonie g-moll, Adagio und Fuge c-moll für Streichorchester), A. Ritter („Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe", symphonische Dichtung), M. Schillings („Hexenlied"), Schubert (Unvollendete Symphonie in h-moll), Schumann (Symphonie No. 1), Smetana („Die Moldau", symphonische Dichtung), R. Strauss (Serenade für Blasinstrumente in Es-dur, „Till Eulenspiegels lustige Streiche", „Don Quixote", phantastische Variationen, Sinfonia domestica), Tschaikowsky „(Manfred" Symphonie), Wagner (Vorspiel zu „Tristan und Isolde"), C. M. v. Weber (Ouvertüre zu „Rübezahl"). — Als Solisten werden mitwirken: Gesang: A. v. Kraus-Osborne, Aïno Acté, E. Holmstrand, H. Kaufmann; die Herren Dr. Wüllner, E. Forchhammer, A. van Rooy. Klavier: die Herren R. Pugno, E. Risler, A. Siloti. Violine: die Herren H. Heermann, H. Marteau. Violoncell: H. Becker.

Leipzig: Wie wir vor kurzem berichteten, veranstaltet die „Neue Bachgesellschaft vom 1.—3. Oktober d. J. im Gewandhause und der Thomaskirche das zweite seiner Bachfeste, zu dem auch Nichtmitglieder Zutritt haben. Das reichhaltige Programm nennt eine Anzahl Werke des Altmeisters, die trotz ihrer hohen Bedeutung nur den wenigsten durch Aufführungen bekannt sind. So wird die Sonnabend-Motette (1. Oktober) die zwei achtstimmigen Motetten „Singet dem Herrn" und „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" bringen, während im Orchesterkonzert u. a. die seltener gehörte D-dur Suite, das d-moll Konzert für 3 Klaviere, ein Concerto grosso von Händel, und endlich die grosse weltliche Kantate „Vom Streit zwischen Phöbus und Pan", ein Werk, das Bach als künstlerischen Polemiker zeigt, zur Aufführung gelangen. Das vierte Brandenburgische Konzert, Solowerke für Gesang, für Klavier, für Violoncell und die humoristische Kaffeekantate (Schweigt stille) werden in der Kammermusikmatinee (2. Oktober) zu Gehör gebracht werden. Das Hauptwerk des Nachmittaggottesdienstes (2. Okt.) wird die mächtige Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" sein und mit den vier Kantaten „Herr, gehe nicht ins Gericht", „Jesus schläft", „Wachet, betet" und „Erfreuet euch, ihr Herzen", wird das Kirchenkonzert (3. Oktober) und somit das ganze Fest beschlossen werden. — Zu diesen Veranstaltungen werden Dauerkarten zum Preise von je 10 Mk. und Eintrittskarten für die einzelnen Konzerte zum Preise von je 4 Mk. ausgegeben. Anmeldungen zur Teilnahme können schon jetzt bei den Schatzmeistern der Gesellschaft Breitkopf & Härtel in Leipzig erfolgen, die auch zu jeder weiteren Auskunft gern bereit sind.

TAGESCHRONIK

Das Kaim-Orchester hat sich auf die beiden Sommer 1906 und 1907 der Stadtgemeinde Mannheim verpflichtet. Neben den wöchentlich vier Konzerten, für die das Orchester engagiert ist, gehen eigene Veranstaltungen desselben im grossen Stile her, und die erste Saison wird mit einem viertägigen Musikfest unter Felix Weingartners Leitung eröffnet werden.

Das aus hundert Mitgliedern bestehende Pariser Orchester Lamoureux

Digitized by Google

wird bei seiner Gastspiel-Rundfahrt folgende Städte berühren: Brüssel, Antwerpen, Gent, Lüttich, Köln, Düsseldorf, Elberfeld, Bremen, Hamburg, Berlin, Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M., Mannheim, Stuttgart und Strassburg.

Ein neues Konzertunternehmen in Berlin wird in der kommenden Saison durch die Konzertdirektion Hermann Wolff ins Leben gerufen werden. Es hat den Zweck, die Schwierigkeiten herabzumindern, die sich einer grossen Zahl auswärtiger begabter, aber zumeist noch unbekannter junger Künstler bieten, um zu einem ersten öffentlichen Auftreten in entsprechend künstlerischen Rahmen zu gelangen. Die Konzerte werden im grossen Saal der Philharmonie stattfinden, und neben einem oder zwei noch nicht bekannten Künstlern wird in jedem Konzert ein bereits renommierter Solist die Ausführung des Programms übernehmen. Für die Begleitung der vorzutragenden grösseren Werke ist das Philharmonische Orchester verpflichtet worden. Aus dem Reingewinn dieser Konzerte soll ein Unterstützungsfonds für sich dem Künstlerberuf widmende junge Musiker gegründet werden.

Karl Attenhofer wurde vom Männerchor Zürich, dessen Dirigent er 38 Jahre hindurch gewesen, zum Ehrendirektor mit einer Ehrengabe von 12000 Mk. ernannt.

Die Kölner Stadtverwaltung ernannte den bisherigen ersten Kapellmeister des Strassburger Stadttheaters Otto Lohse, der vor kurzem in gleicher Eigenschaft nach Köln engagiert wurde, unter Übernahme sämtlicher von dem verstorbenen Direktor Purschian abgeschlossenen Verträge zum provisorischen Oberleiter der Vereinigten Kölner Theater.

Dem Musiklehrer, Komponisten und Musikschriftsteller Richard Hofmann in Leipzig ist der Professor-Titel verliehen worden.

Der Kantor und Kirchenmusikdirektor Emil Reinhard Vollhardt in Zwickau ist zum Königl. Musikdirektor ernannt worden.

Dr. phil. Albert Mayer-Reinach hat sich mit einer Antrittsvorlesung über „Friedrich der Grosse und die Musik" als Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Kiel habilitiert.

In Schmalkalden ist am 10. Juli die Gedenktafel für den Komponisten der „Wacht am Rhein", Karl Wilhelm, enthüllt worden.

Der Wiener Stadtrat beschloss, das denkwürdige Haus, das vom 24. August 1793 an Eigentum Haydns war, in dem er die „Schöpfung", die „Jahreszeiten", die Volkshymne komponierte und am 31. Mai 1809 starb, jetzt Haydngasse No. 17, für die Stadt anzukaufen. Zugleich soll das vom Haydn-Klub in der ehemaligen, aus Zimmer, Kabinett und Küche bestehenden Wohnung des Meisters untergebrachte und jetzt wenig beachtete Haydn-Museum in das Eigentum der Stadt Wien übernommen werden.

TOTENSCHAU

Am 21. August starb in Boppard der Königl. Musikdirektor Seminaroberlehrer Piel.

Moritz Kahnt, der seit 50 Jahren in Basel als erster Cellist wirkte, ist dort gestorben.

Im Alter von 46 Jahren verschied in Klagenfurt Alexander Rosé, Inhaber der Wiener Konzertagentur und Musikalienhandlung.

Aus Bordeaux kommt die Nachricht von dem Ableben der einst gefeierten französischen Opernsängerin Mme. Marie Lafon. Die Verstorbene hat ein Alter von 72 Jahren erreicht.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

MÜNCHEN: Die Richard Wagner-Festspiele. Auf die Mozart-Festspiele, über die noch berichtet werden soll, folgten nach kurzer Pause die Festaufführungen Richard Wagnerscher Werke im Prinz-Regenten-Theater. Der erste Zyklus dieser Veranstaltungen liegt bereits hinter uns und bietet dem Rückschauenden ein im ganzen sehr erfreuliches Bild. Den Reigen eröffnete „Tristan und Isolde" unter Weingartners musikalischer Leitung. Die Aufführung war recht anregend. Sie brachte uns zwei, ehedem der Münchener Hofbühne angehörige New-Yorker Gäste, Milka Ternina und Olive Fremstad. Frl. Ternina spielte die Isolde mit machtvollster Steigerung des Ausdrucks, schien aber stimmlich nicht auf der Höhe zu sein, wenigstens nicht im zweiten Akt, in dem sie die hohen Partieen des Zwiegesangs fast mühsam und keineswegs ganz glücklich herausbrachte. Dagegen war Frl. Fremstad als Brangäne durchwegs vortrefflich, in der Darstellung von belebender Wärme und gesanglich ungemein frisch. Von den einheimischen Künstlern ist vor allem Knote zu nennen, der den Tristan meisterlich „sang", sich aber vergeblich bemühte, tiefer in den Gehalt einzudringen; die tragische Wucht dieser Wagnerschen Gestalt ist ihm innerlich noch nicht aufgegangen. Ebensowenig vermochte Benders König Marke die stilistischen Forderungen alle zu erfüllen; seine Auffassung ist zu sehr von technischen Erwägungen abhängig, zu intransitiv, was wieder auf die Darstellung zurückwirkt. Auch mangelt es seinem Organ noch empfindlich an kerniger Kraft. Was wir an Klöpfer, der gerade durch die Gewalt seiner Stimme ein unvergleichlicher Marke war, verloren haben, das empfinden wir so recht eigentlich erst jetzt. Die übrigen Künstler, besonders Bauberger als Kurwenal und Hofmüller als Hirt, waren recht tüchtig. Das zweite Werk des Zyklus „Der fliegende Holländer" erschien in neuer und sehr wirksamer Gewandung. Den furchtbaren Seesturm mit Wellenschlag und Brandung, die Fahrt der leibhaftigen Schiffe, das gespensterhafte Aufleuchten des Holländerschiffes, wobei einem Angst und Bang werden könnte, solche Szenen muss man gesehen haben, um sich davon einen Begriff zu machen. Das ganze Stück wird übrigens ohne Pausen gegeben; dabei wird aber in den Zwischenakten, während das Orchester weiterspielt, die Verwandlung der Szenen so lärmend ausgeführt, dass man von der gewiss nicht geräuschlosen Musik oft keinen Ton mehr vernimmt; so geht, was durch die straffe Zusammenziehung der Akte an Stimmung gewonnen werden sollte, durch die „Tücke des Objekts" wieder verloren. Über den Verlauf der Aufführung ist sonst Gutes zu berichten. Als Gäste sangen Max Lohfing aus Hamburg und Emil Borgmann aus Frankfurt. Lohfings Daland ist darstellerisch und gesanglich recht wacker; seine Stimme hat Mark, aber wenig Schmelz; die hohen Töne kommen hart wie Erz. Borgmann gab den Erik etwas weichlich; er hat Temperament, weiss aber nicht zu nuancieren. Frl. Morena sang die Senta mit leidenschaftlicher Wärme. Mottl am Dirigentenpult leitete das Werk mit der ihm eigenen energischen Linienführung. Von der tags darauf folgenden „Meistersinger"-Aufführung unter Nikisch lässt sich das nun allerdings nicht sagen. Nikisch hatte wohl das Orchester, nicht aber den Bühnenapparat in seiner Gewalt. Solisten und Chöre liess er stellenweise vollständig im Stich, dehnte die Zeitmasse, wo Beschleunigung geboten war, und beschleunigte, wo er in Rücksicht auf die Klarheit der Klangentwicklung zurückhalten musste, kurz, es gab Momente, die das Gelingen der Auf-

Digitized by Google

führung zweifelhaft erscheinen liessen, namentlich im dritten Akt, in dem die Konturen des Chor- und Orchestersatzes wie bei einem schlechten Öldruck die Farben nicht mehr aufeinanderpassten. Das war um so bedauerlicher, als die Aufführung sonst mit grosser Sorgfalt vorbereitet war. Anton van Rooy sang den Hans Sachs, Albert Reiss den David, zwei im ganzen vortreffliche Leistungen. Wie man van Rooys Sachs, wie es irgendwo im Norden tatsächlich geschehen ist, als „Biedermeier" klassifizieren kann, ist uns unbegreiflich. Sein Spiel war frisch und fesselnd, oft zu wahrer Poesie verklärt. Auch Reiss hat eine ungemein temperamentvolle Art der Darstellung. Seine Stimme ist an Glanz und Wärme seit dem letzten Jahr nicht unbeträchtlich gewachsen. Die übrigen Rollen waren von einheimischen Kräften besetzt: Knote sang den Walther v. Stolzing sehr schön, Frl. Tordek das Evchen sehr innig, Frl. Matzenauer mit gutem Humor die Magdalene. Als zweiter Teil des Zyklus folgte der „Ring des Nibelungen" unter Mottl in ebenfalls sorgsamster Vorbereitung. Die szenische Pracht unserer „Rheingold"-Aufführungen ist bekannt; sie erregte auch heuer wieder ungeteilte Bewunderung. Gäste waren Desider Zador aus Prag, Albert Reiss aus London, Edgar Oberstetter aus Wiesbaden, und Ernesta Delsarta aus New-York. Letztere, eine Tochter unseres Intendanten von Possart, sang die Freia mit edler Wärme. Zador und Reiss sind zwei Nibelungen, wie man sie sich nicht besser wünschen kann, in Spiel und Maske ungemein drastisch, ohne zu übertreiben, verständlich bei aller Schärfe der Charakteristik, und immer auf die gesangliche Linie bedacht, dass auch das musikalische Ohr auf seine Rechnung komme. Nicht übel war auch der Fafner Oberstetters. In der „Walküre" sang Karl Burrian aus Dresden den Siegmund, von einigen sprachtechnischen Unarten abgesehen, recht wacker; seinem leicht barytonal gefärbten Tenor gebricht es allerdings an der zum vollen Durchdringen des Tones nötigen Leuchtkraft. Höher als seine Gesangsleistung ist seine Darstellung einzuschätzen, die durch kernhafte Auffassung und Zeichnung fesselt. Neu war die Brünnhilde der Frau Fränkel-Claus aus Hamburg, die über eine grosse Modulationsfähigkeit des Spieles verfügt; ihre Stimmmittel freilich scheinen verbraucht. Zu erwähnen sind noch der gesanglich glanzvolle Wotan des Hrn. Feinhals und die leidenschaftliche Sieglinde des Frl. Morena. Die Aufführung des „Siegfried" gestaltete sich zum Glanzpunkt des ganzen ersten Zyklus, nicht zum wenigsten dank der strahlenden Sieghaftigkeit Knotes. Man darf es nach dieser Leistung unbedenklich sagen, dass der Künstler derzeit der beste Jungsiegfried ist. Es wird auch sogleich keinen geben, der diese Rolle mit so urfrischer, kraftstrotzender, bezwingender Freudigkeit hinstellt wie unser Knote; ordentlich warm wird einem ums Herz bei seinem Schmiedelied, das er nur so hinausschmettert. Frau Fränkel-Claus gab wieder die Brünnhilde, Zador den Alberich, Oberstetter den Fafner. Die festliche Stimmung, in die uns der „Siegfried" versetzt hatte, blieb auch dem letzten Abend, der „Götterdämmerung" treu. Knote sang den Siegfried wieder mit unverbrauchter Frische, wurde aber dem tieferen Gehalt der nun wesentlich komplizierteren Partie nicht mehr ganz gerecht; für den Einschlag ins Pathetische, der in der Erzählung der vorletzten Szene das Aufwachen der Erinnerung an Brünnhilde zu begleiten hat, fand er nicht die wuchtigen Akzente, wenn auch der rührende Eindruck seiner Darstellung wieder ein Beweis ist, dass er sich einzelne Züge seines Helden innerlich wohl angeeignet hatte. Für Frau Fränkel-Claus, die krank geworden war, gab Frau Bettaque die Brünnhilde, den Alberich wieder Hr. Zador, den Hagen ein Gast aus Rostock, Hr. Julius Puttlitz, der schön sang, aber ohne Leben und Reiz spielte. Endlich seien noch Brodersens Gunther und Frl. Koboths Gudrune als tüchtige, wenn auch nicht tadellose Leistungen erwähnt. „Siegfried" und „Götterdämmerung" boten auch szenisch viel des Schönen. — Ziehen wir also die Summe dieser künstlerischen Taten, so können

Digitized by Google

wir den Veranstaltern, allen voran dem Intendanten von Possart und unserem neuen Generalissimus Mottl unseren Beifall nicht versagen. Der erste Zyklus bedeutet einen vollen künstlerischen Erfolg der Münchener Festspiele, und wenn wir die steigende hohe Besuchsziffer, die durch ihre stark internationale Färbung an Wert gewinnt, in Rechnung ziehen, auch einen finanziellen. Wir konstatieren dies um so nachdrücklicher, als es auch heuer wieder an düsteren Prophezeiungen nicht gemangelt hat. Wir haben nur den Wunsch, dass das Kommende sich auf der bisherigen Höhe halten und das Ende den Anfang krönen möge. Dr. Theodor Kroyer.

KONZERT

MELBOURNE: Melbourner Musikverhältnisse. Hätte der selige Diogenes statt seiner Laterne eine Ohrentrompete besessen und statt Menschen in Athen gute Musik in Melbourne gesucht, wäre das Resultat beinahe dasselbe gewesen. Konzerte gibt es hier die Hülle und Fülle, sie bestehen aber meistenteils aus sogenannten „Balladconcerts". Und „Ballad" wird alles genannt was poetisch keinen Sinn und musikalisch keinen Wert hat. Dazu kommt noch vielleicht eine Chopinsche Nocturne, Etüde oder Ballade, Raffs Cavatina, Svendsens Romanze oder Vieuxtemps' Rêverie (wenn nicht, so spielt der Geiger gewiss irgend etwas Übles von Paganini!). Womöglich wird alles dies von hoffnungsvollen oder -losen Amateuren vorgetragen, da in Melbourne lieber keine als kleine Gagen bezahlt werden. In Melbourne und den Vorstädten gibt es eine Unmenge von Musiklehrern — „Teachers of Piano, Violin, singing, Mandoline, Organ, Banjo, *and* Music" — wie man häufig hierzulande auf den Messingschildern der Betreffenden lesen kann. Es gibt wohl ein paar tüchtige Gesanglehrer, aber nicht mehr als eine wirklich gute Lehrerin, Signora Boëma, eine frühere Opernsängerin, jetzt in sehr hohem Lebensalter. Aber das macht nicht viel aus! Alles was piepst und quietscht und das nötige Geld dazu hat — reist ja doch nach Europa (und womöglich zur Marchesi). Sollte das Geld nicht vorhanden sein, wird schleunigst ein Benefizkonzert veranstaltet. Ungefähr ein halbes Jahr nach der Abreise des „talentierten Schülers", erfahren wir durch Telegramme in den hiesigen Zeitungen, dass „Herr (oder Fräulein) Soundso, der höchst begabte Schüler des Melbourner Gesanglehrers (oder -lehrerin) X", in London, Berlin oder Paris mit grösstem Erfolg aufgetreten sei usw. Das lesen dann andere unglückliche Opfer der Gesangskunst. Sie haben vielleicht den Betreffenden gekannt, oder ihn wenigstens singen gehört und schliessen ganz gerechtfertigter Weise: „Wenn *Der* (oder *Die*) solch einen kolossalen Erfolg in Europa hat, was muss *ich* dann erst werden!" Denkt's, lässt sich auch schnell ein Benefizchen geben, und dampft mit dem nächsten europäischen Boote ab. Nach Verlauf des halben Jahres geht der Depeschensegen wieder los; und so weiter ad infinitum! — Melbourne besitzt zwei Musikschulen, die eine unter der Leitung des Universitäts-Professors der Musik Franklin Peterson; die andere hat den früheren Universitäts-Professor Marshall-Hall zum Direktor. Im ersten Institut ist der Gesangsunterricht (Signora Boëma, Rudolf Himmer), sowohl wie der Klavierunterricht (W. Lavers) ausgezeichnet. Im Marshall-Hall-Konservatorium, wo der Klavierunterricht von Edward Scharf, einem tüchtigen Solisten, bestritten wird, ist ausserdem ein vorzüglicher Geigenlehrer, Franz Dierich. Unser einziger Violoncellvirtuose Hattenbach, besorgt den Dienst bei beiden Konservatorien, und findet dabei reichlich Zeit, sich Privatschülern zu widmen und ausserdem zu konzertieren. Unterricht auf Blasinstrumenten wird überhaupt nicht erteilt. Der Kontrast zwischen den beiden Direktoren ist frappant. In Professor Peterson haben wir einen Mann, unbegeistert, pedantisch, uninteressant und unbeliebt. Er soll ein guter Orgelspieler sein. Ein paarmal hat er ein Orchester dirigiert, das Resultat war aber tragi-komisch. Einen Gegen-

Digitized by Google

satz bildet der frühere Leiter. Marshall-Hall verlor seine Universitätsstellung merkwürdigerweise durch die Poesie. Marshall-Hall ist Musiker durch und durch. Ausgezeichnet als Kapellmeister (er ist der einzige, der mit seinem aus den verschiedenen Theaterkapellen zusammengewürfelten Orchester ein wirklich schönes Konzert geben kann), tüchtiger Komponist, guter Theoretiker, sehr unkonventionell, auch er recht rücksichtslos. Himmelsgeduldig mit seinen Schülern und mit den Mitgliedern seines Orchesters, wird er von jenen vergöttert und von diesen als ein notwendiges Übel gnädig geduldet — denn so sind einmal unsere hiesigen Herren Orchesterspieler im grossen und ganzen: der Segen des hier auf Musiker ausgedehnten Trades-Unionismus! Marshall-Hall, wie gesagt, war Universitätsprofessor, hatte ein Einkommen von ungefähr 20000 Mark und sehr wenig zu tun, denn seine Schuldigkeit war nur, zwei- oder dreimal wöchentlich eine zweistündige Vorlesung zu halten. Da die Zuhörerschar sehr gering und Marshall-Hall ein Enthusiast war, schlug er der Universitätsbehörde vor, eine Musikschule (Universitätskonservatorium) zu gründen, was nach starkem Widerstand von all dem Philistervolk und besonders von den lieben Musiklehrern, die bis dahin Finger und Kehlen ungestört ruinieren konnten, allergnädigst erlaubt wurde. Ungeachtet des hohen Honorares (ungefähr 560 Mark pro Jahr) wuchs die Schülerzahl mit jedem Quartal, was an und für sich genügend beweist, dass Marshall-Hall als Lehrer hochgeachtet war. Ihm ging es wohl, und weil es ihm allzu wohl ging, fing er an Verse zu schreiben. Sie reimten sich wohl manchmal, waren aber doch ganz ungereimt, besonders da er als Apostel des Atheismus darin kühn gegen die Religion zu Felde zog. Schlimm genug, aber es ward noch schlimmer! Er machte bald auch persönliche Angriffe auf die Geistlichkeit, und diese hat einen sehr starken Einfluss in Victoria. So wurde denn fleissig gegen ihn von der Kanzel herabgedonnert, zwei von unseren drei Zeitungen strotzten von giftigen Artikeln gegen ihn, hinter seinem Rücken wurden allerlei Verleumdungen verbreitet — kurz und gut — seine Gegner behielten insofern den Sieg, als Marshall-Hall abgesetzt wurde, und Peterson, ein Verwandter eines früheren Ministers, und ein Mann, der keine Poesie — aber auch glücklicherweise keine Musik — schreibt, an seine Stelle gesetzt wurde. Die meisten Schüler folgten Marshall-Hall, der eine neue Musikschule gründete. Damit das Universitäts-Konservatorium nicht ohne Schüler bleibe, gaben sich die Häupter der verschiedenen Bekenntnisse und Sekten alle erdenkliche Mühe, Zöglinge ihrer respektiven Schulen und Erziehungsanstalten der Universität zuzusenden. — Es gibt hier vier grössere Gesangvereine und eine Anzahl von Gesangvereinchen. Die „Philharmonie Society" ist der älteste. Sie vegetiert unter ihrem Dirigenten Peate, einem Philister, wie es wenige gibt. Diese Gesellschaft, die aus einem gemischten Chor von 200 nebst einem (Dilettanten-) Orchester von ungefähr 40 Mitgliedern besteht, zeichnet sich nur durch das Alter bzw. die Klanglosigkeit der Stimmen ihrer Mitglieder aus. Die „Royal Metropolitan Liedertafel", ein Männergesangverein, 90 Stimmen stark, dirigiert vom Dom-Organisten Wood, ist wenig besser. Dann kommt die „Melbourne Liedertafel", die vor einigen Jahren unter der genialen Leitung Marshall-Hall's gute künstlerische Konzerte gegeben hat. Sie besteht aus einem gemischten Chor von 250 Stimmen. Marshall-Hall gab die Direktion dieser Gesellschaft vor einiger Zeit auf; unter dem neuen Dirigenten, Liede, ist bis jetzt noch kein Konzert gegeben worden. Die jüngste und bei weitem die beste ist die „Orpheus Society". Der gemischte Chor von 120 frischen gut geschulten Stimmen und das Orchester von ungefähr 60 der besten Dilettanten Melbourne's bilden einen Verein, der augenblicklich der einzige ist, der etwas Gutes leistet. Der Dirigent, Clutsam, ein Bruder des englischen Komponisten, ist ein begabter energischer Musiker, der in den paar Jahren, seitdem die Gesellschaft besteht, Wunder gewirkt hat. Phrasierung,

Digitized by Google

Nuancierung, Balance, Ansatz, Aussprache — alles wird bis auf die kleinsten Einzelheiten sorgfältig einstudiert und das Ergebnis ist höchst erfreulich. Clutsam gebührt die Ehre, ein Brucknersches Werk — das Te Deum — zum ersten Male in Australien aufzuführen. Dies wird nächsten Monat geschehen. — Wir werden dies Jahr eine Serie von fünf Orchesterkonzerten (Dirigent Marshall-Hall) haben. Die Schwierigkeit mit Orchesterkonzerten in Melbourne ist folgende: Alle Bläser und auch die meisten Streicher sind in den verschiedenen Theatern angestellt. Das Resultat davon ist, dass die Konzerte Sonnabend nachmittags gegeben werden müssen. (Sonnabend Nachmittag ist hierzulande Feiertag. Sonntags ist es gesetzlich verboten, Konzerte zu veranstalten, bei denen Eintrittsgeld erhoben wird!) Da aber Sonnabend nachmittags alle grossen Wettrennen, Cricket- und Fussball-Tourniere usw. usw. gehalten werden, und da diese Ereignisse dem hiesigen Durchschnitts-Publikum im grossen und ganzen viel interessanter sind, als „langweilige klassische Konzerte", werden diese nicht so stark besucht, wie man erwarten sollte. Ein Orchester von 70 Mann wird schon als sehr gross angesehen. Einmal haben wir — bei einem Wagner-Konzert — die Zahl bis auf 105 gebracht. Die Gagen sind 2 Guineen für erste und 30 Shillings für zweite Instrumente (vier Proben und ein Konzert). Extraproben je 5 Shillings. Die Stadthalle ist der einzige Raum, der für Orchesterkonzerte geeignet ist. Sie kann ca. 2000 Zuhörer aufnehmen. Akustik erbärmlich (die ganze Nordwand der Halle wird von den Pfeifen einer Monster-Orgel verdeckt), eiskalt im Winter — kein Heizapparat — erstickend heiss im Sommer, und kein Foyer! Man hört — wenn nicht gerade forte gespielt wird — das Klingeln der Tramwagen und die Stimmen der Blumen- und Zeitungsverkäufer. Aber das Publikum hat sich an derartige Kleinigkeiten gewöhnt und der wohllöbliche Rat tut nichts, um diese Übel zu beseitigen, denn die Stadthalle hat keine Konkurrenz! Von anderen Gebäuden müssen noch die Freimaurerhalle (gute Akustik, doch zu klein für Orchester und zu gross für Kammermusik) und das Atheneum (zentral gelegen, aber in jeder anderen Beziehung schlecht) erwähnt werden. — Im Jahre 1901 hatten wir Opernvorstellungen und noch dazu von einer englischen und einer italienischen Truppe, beide im selben Jahre! Sowas passiert uns aber auch nur einmal im Dezennium. Die Ausstattung beider Truppen war tadellos. Für die englische Oper war das Orchester durch ein Dutzend holländische und belgische (besonders importierte) Spieler verstärkt. Auch wurden besondere Blasinstrumente, die einen halben Ton tiefer als unsere gewöhnliche Stimmung waren, verwendet. — Bei den Engländern zeichnete sich die schwedische Altistin Agnes Janson besonders aus. Bei den Italienern waren Dallia Basisch (Sopran), Carlo Doni und Vincenzo Larizza (lyrischer bezw. Heldentenor) vorzüglich. — Während der letzten paar Jahre ist nur eine wirklich gute ausländische Konzertsängerin hier gewesen: Antonia Dolores. Sie hat in Australien längere Zeit tourniert und hat sich durch ihre vorzügliche Gesangskunst und ihr liebenswürdiges Benehmen zum allgemeinen Liebling des hiesigen Publikums gemacht. Von Frau Melba's australischer Konzerttour ist wenig erfreuliches zu berichten. In allen Städten, die sie zu besuchen geruhte, wurde sie wie eine Fürstin empfangen. Sie sang wenn es ihr passte, und da die Plätze eine Guinee und eine halbe Guinee kosteten[1]) und sie ausserdem in Melbourne geboren ist, wurde sie als die grösste Künstlerin der Welt betrachtet. Ada Crossley, eine australische Altistin, die sich in verhältnismässig kurzer Zeit einen wohlverdienten Namen in England gemacht hat, ist auch voriges Jahr hier gewesen und hatte grossen (finanziellen) Erfolg. In einigen Tagen fängt Paderewski eine Serie von sechs Konzerten an. Auch er verlangt ein Entree von einer Guinee. Von dem Konzertdirektor J. Tait erfahre ich,

[1]) Gewöhnlich sind die hiesigen Billettpreise 5, 3, 2 und 1 shilling.

Digitized by Google

dass zwei Prager Konservatoristen, der Cellist Rieser (ein Schüler Sevčics) und ein Fräulein Schmidt (Pianistin) nächsten Herbst eine Konzertreise durch Australien unternehmen wollen. Die meisten Theater- und Konzertbillette werden von der Firma Allon & Co., unserer grössten Musikalien- und Instrumentenhandlung, verkauft. Zum Schluss möchte ich noch erwähnen, dass ein Musiker in Melbourne einen — Kontrafagott besitzt. Dieses Instrument ist bis jetzt nur ein einziges Mal gebraucht worden, nämlich voriges Jahr in Strauss' „Tod und Verklärung". Das sagt viel für Melbourner Musikzustände! Hjalmar Josephi.

MILWAUKEE: Den Höhepunkt der musikalischen Saison bildeten zwei Konzerte des Chicagoer Symphonieorchesters unter Leitung von Theodor Thomas. Das Programm war äusserst geschickt zusammengestellt. Neben Werken unsterblicher Meister — Mozarts Es-dur Symphonie, Beethovens Leonorenouvertüre No. 3, Wagners Karfreitagszauber aus Parsifal, Glucks Alcesteouvertüre, Bachs h-moll Suite, Beethovens 8. Symphonie, Berlioz' Ouvertüre zum Römischen Karneval, Wagners Vorspiel zu Tristan und Isolde nebst Isoldes Liebestod und dem Bachanal aus Tannhäuser — gab es auch Neues. Elgar war durch „Grania und Diarmid" und Richard Strauss durch „Till Eulenspiegel" vertreten. Was der Meisterdirigent und seine ausgezeichnete Künstlerschar für das musikalische Leben hier bedeuten, ist zu oft erwähnt worden, um einer Wiederholung zu bedürfen. Besonders bei Wiedergabe des Strauss'schen Werkes zeigte sich die grossartige künstlerische Schulung des Orchesters. — Zwei Konzerte gab der Milwaukee-Männerchor. Er wurde seiner Zeit von Hugo Kaun gegründet und sein jetziger Nachfolger, Albert Kramer, setzt mit Erfolg das Werk fort. Mit dem Vortrag von Beckers „Waldmorgen" und Pembaurs „Die Wettertanne" legte der Chor diesmal die grösste Ehre ein. An einem Abend wirkte ein einheimischer Solist, der Flötist Karl Woemper, mit. Ein drittes Balladenkonzert brachte Frau Schumann-Heink als Gast. Die ausgezeichneten Leistungen der Künstlerin bedürfen keiner Besprechung mehr. Neu war Hugo Wolfs „Heimweh". Im a cappella-Chor-Konzert führte sich der Bassist Dr. K. Dufft von New-York sehr günstig ein. Er ist im Besitz einer angenehmen Stimme von weitem Umfange. Der Frauenchor des Vereins zeichnete sich wiederum vorteilhaft aus, auch der gemischte Chor gewährte Genuss. Dem Männerchor misslang leider die Wiedergabe des prächtigen Beckerschen „Choral von Leuthen". — Rossini's „Stabat Mater" hatte sich der Arion-Musical-Club als Hauptnummer seines Programms erwählt. Dem Werke wurde man zum grössten Teil gerecht. Unter den Solisten gefiel Hugh E. Williams. — Max Puchat, der neue Dirigent des Musikvereins führte sich nun auch als Klaviervirtuose günstig ein. So spielte er ganz vorzüglich die f-moll Sonate von Beethoven (Appassionata). Weniger glücklich war er als Chopin-Interpret. Verschiedene Lieder, die Carrie Seyferth gut vortrug, fanden grossen Beifall. — Ein ständiges Symphonie-Orchester ist für uns schon lange ein Wunsch, dessen Erfüllung immer wieder auf sich warten lässt. Noch an keinen der Versuche fesselte sich das Glück. Nun haben verschiedene wackere Musiker unserer Stadt einen „Aschenbrödel-Klub" gegründet. Der Name tut ja nicht viel zur Sache, aber man hätte es doch hübscher ausdrücken können, wie man sein Verhältnis zur Kunst von anderen Augen betrachtet glaubt. Der Verein hatte ein Symphonieorchester zusammengestellt, wobei ein gegenseitiges Unterordnen in bewunderungswürdiger Weise zutage trat. Das Dargebotene reichte weit über die Mittelmässigkeit hinaus, das zeigte die Durchführung von Liszts „Les Préludes", eine Symphonie von Goldmark und Tschaikowsky's Ouvertüre „1812". Wie verlautet, soll wacker weitergestrebt werden. Also alle Anerkennung, aber ohne Fee oder Prinz (im prosaischen Amerika natürlich schlichte Geldleute) wird wohl auch dieses Aschenbrödel nicht erlöst werden. — Dann kam noch ein Richard Strauss-Abend. Das mässige Häuflein Kunst-

Digitized by Google

verehrer, das sich eingestellt, hatte — und das war wohl der Grund, warum das Erscheinen nur so schüchtern war — keine Gelegenheit, den grossen Tonkünstler im ganzen Umfange seiner Kunst zu bewundern. Strauss spielte seine melodramatische Begleitung zu Enoch Arden unter mittelmässiger Rezitation des Gedichtes, dann begleitete er verschiedene seiner Lieder, die Frau Strauss de Ahna sang. — Nun wäre eigentlich noch pflichtgemäss zu erwähnen, dass eine Konzertaufführung des „Parsifal" stattfand. Es war lediglich ein Konzert und brachte die musikalisch wertvollsten Bruchstücke des Werkes. — Ein wichtiges Ereignis steht vor der Tür. Im Laufe des Sommers ist das 21. Sängerfest des Sängerbundes des Nordwestens. Fünf Konzerte finden statt. Das Programm umfasst: Massenchöre (unter besonderer Berücksichtigung von Volksliedern), mehrhundertstimmige Kinderchöre, Vorträge des Orchesters von Theodor Thomas. Die Namen der Solisten sind: Schumann-Heink, Eweyk, Fish-Griffin und Van Hoose. Das weitere post festum. Max Fischer.

SALZBURG: Das Salzburger Musikfest (11.—14. August 1904). Die Musikfeste, welche in früheren Jahren in Salzburg stattgefunden hatten, waren ausschliesslich dem Andenken Mozarts geweiht gewesen, und auch diesmal hatte die das Fest veranstaltende Leitung des „Mozarteums" in wohlverständlicher und vollkommen zu billigender Pietät dem grössten Sohne der Stadt den Vortritt bei der Zusammenstellung der Programme gelassen. Immerhin hatten auch die Namen Bach, Händel, Beethoven, Schubert, Weber und Spohr Platz gefunden, ja sogar die neuere Musik war mit dem Es-dur Klavierkonzert von Liszt und der romantischen Symphonie von Bruckner berücksichtigt worden. Das Hauptwerk des Festes war Mozarts grosse c-moll-Messe, die am letzten Tage dem Ganzen einen weihevollen Abschluss gab. Gerade die Wahl dieses Werkes war höchst verdienstlich. Denn es ist immer noch nicht so bekannt, wie es als bedeutendstes Mozartsches Kirchenmusikwerk neben dem Requiem sein sollte. Im Herbst des Jahres 1782, kurz nach seiner Verheiratung mit Constanze Weber, hatte der Meister die gross angelegte Messe begonnen, sie aber unvollendet liegen lassen. Nachdem er später das Kyrie und Gloria für sein Oratorium „Davidde penitente" verwendet hatte, kehrte weder er selbst noch sonst jemand wieder zu der Urgestalt des Werkes zurück, bis Alois Schmitt, der im Jahre 1902 verstorbene Dirigent des Dresdener Mozartvereins, sich entschloss, die Messe aus ihrem über hundertjährigen Dornröschenschlaf zu erwecken. Die notwendigen Ergänzungen machte er selbst, indem er mit ebenso pietätvoller als geschickter Hand Stücke aus anderen Messen und sonstigen geistlichen Werken Mozarts einfügte und für das gänzlich fehlende Agnus Dei — dem Vorgange Süssmayers beim Requiem folgend — auf die Musik des Kyrie zurückgriff. Durch diese künstlerische Tat wurde der Welt eine Schöpfung so gut wie neu geschenkt, von der Fritz Volbach nicht zuviel rühmt, wenn er sie nennt „ein Gebet des höchsten Genius, das Gebet eines Hohenpriesters der Kunst; ernst und erhaben, voll heiliger Weihe, dabei bei aller Seelentiefe, aller Erregung von einer himmlischen Abgeklärtheit und Schönheit." Noch immer spukt etwas von jener längst als einseitig erkannten Anschauung in den Köpfen der grossen Menge, die in Mozart nur den musikalischen Vertreter des Rokoko sieht, den ewig heiteren und kindlich tändelnden, dem Kunst wie Leben nichts ist als ein sonnig harmloses Spiel. Um diese Oberflächenansicht in ihrer ganzen Nichtigkeit zu erweisen, sind solche Werke wie die c-moll-Messe besonders geeignet. Der tiefe Ernst seiner Kunstanschauung, all das, was allerdings immer nur dann zu voller Blüte sich entfalten konnte, wenn es ihm vergönnt war, ein Werk frei vom Zwang der Akkomodation an den Zeitgeschmack, ganz und rein aus dem eigenen Innern heraus zu schaffen, und was deshalb so oft latent bleiben musste, dieser Mozartsche Ernst feiert in der c-moll-Messe einen fast vollständigen Triumph über das, worin der Meister sonst auch als Kirchenkomponist (z. B. in seinen kleinen Messen)

Digitized by Google

ein oft nur allzu folgsames Kind seiner Zeit war. Sätze wie das Qui tollis oder Crucifixus sind erfüllt von einer Wucht der tragischen Stimmung, gehören so ganz und gar dem Gebiet des Musikalisch-Erhabenen an, dass sie geradezu unmozartisch finden könnte, wer sich gewöhnt hat, in dem Salzburger Meister immer nur lediglich den Repräsentanten eines glatten, konfliktlosen musikalischen Schönheitsideals zu erblicken. Die Aufführung des grandiosen Werkes in Salzburg, die von dem Mozarteums-Direktor J. F. Hummel geleitet wurde, und bei der als Solisten die Damen Lilli Lehmann-Kalisch (Berlin) und Laura Hilgermann (Wien), die Herren Andreas Dippel (New-York) und Georg Sieglitz (München) mitwirkten und der Chor vom Mozarteums-Damenchor, dem Domsingknaben-Institut und der Salzburger Liedertafel, das Orchester von den Wiener Philharmonikern gestellt wurde, machte einen guten, wohlvorbereiteten Eindruck. Freilich fehlte ihr das Gewicht der genialen Dirigenten-Persönlichkeit, die an den vorhergehenden Tagen die Leistungen des prächtigen Wiener Orchesters auf eine wahrhaft phänomenale Höhe gehoben hatte. Die wunderbare, ganz einzigartige und schlechthin unvergleichliche Künstlernatur Felix Mottls konnte es fertigbringen, dass ich, der ich einen an vielseitigen Anregungen gewiss nicht armen Münchner Konzertwinter hinter mir habe, dann das gerade in bezug auf die Orchesterdarbietungen so glanzvolle Regensburger Musikfest mitmachte, die erdrückende Fülle der Frankfurter Tonkünstler-Versammlung genoss und schliesslich noch die Weimarer Cornelius-Tage mitfeierte, — dass ich nach alledem bekennen muss: die Aufführung der Brucknerschen Es-dur Symphonie unter Mottl in Salzburg war für mich das eigentliche musikalische Ereignis und Erlebnis dieses Jahres. Ich selbst habe leider nicht mehr Gelegenheit gehabt, Hans von Bülow als Dirigent bewundern zu dürfen. Aber dass einer unserer geistvollsten Musikschriftsteller, der Bülow zu seinen Lebzeiten sehr nahe gestanden, mir nach dem Salzburger Feste sagen konnte: diese Interpretation der Brucknerschen Symphonie durch Mottl sei fraglos die bedeutendste Direktionsleistung, die er seit den Tagen Bülows erlebt habe — das mag ungefähr eine Vorstellung geben von der überwältigenden Grösse des Eindrucks, den wir hatten. Für die Wiedergabe Brucknerscher Symphonieen ist das eigentlich entscheidende Kriterium immer die Art und Weise, wie der Dirigent jeweils den Finalsatz zu gestalten versteht. Ob er sich nur so — mehr oder minder leidlich — mit ihm „abfinden" muss, oder ob es ihm gelingt, etwas daraus zu machen. Wenn man von aussen an Bruckner herantritt, erscheinen seine Schlusssätze als die schwächsten, als die, in denen die Schranken seines Könnens am deutlichsten sichtbar werden. Und in der Tat ist nichts leichter als die formale Unmöglichkeit, die Zerrissenheit und Sprunghaftigkeit dieser endlos ausgedehnten Satzungetüme nachzuweisen, in denen wir den Komponisten vergeblich sich abmühen sehen, aus gewaltigsten Felsblöcken, wie sie selbst für Riesenfäuste zu schwer und unhandlich wären, einen ungefügen Zyklopenbau zu errichten. Dem gegenüber bleibt aber als ebenso richtig die Ansicht derjenigen Verehrer des Meisters bestehen, welche die zuerst von Hugo Wolf mit so grossem Nachdruck ausgesprochene Überzeugung vertreten, dass Bruckner nirgends so gross und gewaltig sei, nirgends in so unmessbare Tiefen führe, als eben in diesen, von aussen betrachtet, so mangelhaften Finalsätzen. Das kommt daher, dass Bruckner hier — ganz kurz und präzis ausgedrückt — Unmögliches will, dass er sich eine von vornherein unlösbare Aufgabe stellt. Darum bietet er nirgends inhaltlich so viel wie hier, bleibt aber auch nirgends so weit hinter dem Ziel zurück, diesen unendlichen Inhalt auch in endlicher Form befriedigend zu gestalten. Die Formlosigkeit bei Bruckner ist notwendig, sie ist durch den Inhalt bedingt, sie ist nicht ein Beweis für das Unvermögen des Komponisten, sondern der adäquate Ausdruck für die Diskrepanz zwischen einem schrankenlosen, alle Möglichkeit einer restlosen Verwirklichung weit hinter sich lassenden Willensinhalt und der ihrer

Digitized by Google

Natur nach notwendigerweisen endlichen und beschränkten Form. Sache des Dirigenten ist es nun, die Notwendigkeit dieser, dem oberflächlichen Blick als technischer Mangel erscheinenden Formlosigkeit zu überzeugendem Ausdruck zu bringen, so dass der Hörer sie gar nicht mehr als Mangel empfindet, sondern als ein Selbstverständliches hinnimmt. Dass Mottl dies mit dem Finale der „Romantischen" gelungen, das war das künstlerische Wunder, das wir in Salzburg erlebten. Wie die Aufführung der Bruckner-schen Symphonie selbst in dem Schlusssatze kulminierte, so war die Wiedergabe des ganzen Werkes die Krone dessen, was das herrliche Orchester — mir noch immer das erste von allen, die ich jemals gehört habe — unter seinem genialen Dirigenten bot. Trotzdem wäre es ungerecht zu vergessen, wie auch die übrigen Orchesterwerke (Mozarts Es-dur Symphonie und die Ouvertüren zur „Entführung", Beethovens „Egmont" und Webers „Euryanthe") zu einer Wirkung gelangten, wie man ihr nicht eben allzuhäufig begegnet. So Lobenswertes im übrigen geboten wurde, hinter den Leistungen des Orchesters trat es weit zurück. Jacques Thibaud's vornehme und feinsinnige Geigenkunst errang sich in einem Mozartschen Violinkonzert einen wohlverdienten Triumph. Seine nicht minder schöne Interpretation der A-dur Sonate (Köchel No. 526) wurde leider arg beeinträchtigt durch die Mitwirkung des Pianisten Mark Hambourg (London), der auch in Liszts Es-dur Konzert und Beethovens Appassionata zwar an Kraft und Temperament nichts zu wünschen übrig liess, dafür aber einen um so schmerzlicheren Mangel an Sauberkeit der Technik wie Feinheit und Poesie in Auffassung und Vortrag bekundete. Von den Gesangssolisten — ausser den bereits genannten waren die Damen Erika Wedekind (Dresden), Hedwig Helbig (Berlin) und die Herren Hans Bussard (Karlsruhe) und Karl Jörn (Berlin) herangezogen — erntete namentlich Lilli Lehmann dank ihrer unübertrefflichen Gesangskunst wie nicht minder der grossen persönlichen Sympathieen, die sie in Salzburg geniesst, enthusiastischen Beifall. Dass man Szenen aus der „Entführung" in das Programm aufgenommen hatte, war ein kaum begreiflicher Missgriff. Denn sie konnten im Konzertsaal nur einen halb komischen, halb peinlichen Eindruck machen. Dagegen bot in der Kammermusik-Matinée des zweiten Tages die Kammermusik-Vereinigung Karl Prill aus Wien mit Mozarts himmlischem g-moll Quintett und einem Schubertschen Quartettsatze eine vornehme Leistung, die sich namentlich im Adagio des Quintetts zu sehr respektabler Höhe erhob. Rudolf Louis.

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

An erster Stelle bringen wir das Porträt Felix Mottls, des neuen Generalmusikdirektors in München, dessen geniale Dirigenteneigenschaften jüngst bei den Festspielen des Prinzregenten-Theaters in München und bei dem Salzburger Musikfest wieder so glänzend in Erscheinung getreten sind.

Zur Erinnerung an den zehnjährigen Todestag (13. September) des französischen Komponisten Emanuel Chabrier veröffentlichen wir sein Bild. Von seinen Werken sind besonders seine grosse Oper „Gwendoline" und eine spanische Rhapsodie zu erwähnen.

Am 29. September sind 50 Jahre seit der Geburt Martin Plüddemanns vergangen, der als Balladenkomponist Bedeutendes geleistet. Das Cliché zur Wiedergabe des Bildes danken wir der liebenswürdigen Vermittlung des Herrn Konzertsänger Julius Zarneckow-Berlin.

Wie wir S. 468 mitteilen, wird das Pariser Orchester Lamoureux eine grössere Gastspiel-Rundfahrt durch Belgien und Deutschland unternehmen. Wir veröffentlichen aus diesem Anlass ein Porträt des berühmten Gründers und langjährigen Leiters der „Nouveaux Concerts" in Paris, Charles Lamoureux', dessen Geburtstag sich am 28. September zum 70. Male jährt.

Es folgt ein amüsantes Bild Wagner-Hanslick nach einem Schattenriss von Dr. Böhler, der das Verhältnis des jüngst verstorbenen Wiener Musikpapstes zu seinem grossen Gegner in drastischer Weise illustriert.

70 Jahre sind am 8. Oktober seit dem Tode eines Meisters der französischen komischen Oper dahingegangen. Das Porträt von François Adrien Boieldieu ist nach einem Stich von Kriehuber gefertigt.

Beim Herannahen der Saison ist es vielleicht nicht uninteressant, an der Hand eines halbverschollenen Bildes einen rückschauenden Blick in eine längst entschwundene Epoche konzertlichen Lebens zu werfen. Unser Gruppenbild, nach einer seltenen Lithographie Baugniet's (er hat sich gleichfalls auf dem Bild verewigt) gefertigt, zeigt uns die Künstlerschar, die während der 7. Konzertsaison (1851) der 1845 gegründeten „Musical Union" in London engagiert war und unter der sich mancher auch heute noch klangvolle Namen befindet. Der Begründer dieser Konzerte, John Ella (1802—1888), erwarb sich durch seine Dirigententätigkeit, durch die Aufführung seltener gehörter Werke und durch die Heranziehung der berühmtesten Künstler und Virtuosen einen Weltruf.

Unsere diesmalige Musikbeilage „Die einsame Wolke" ist den „Fünf Liedern für eine eine Singstimme mit Klavierbegleitung" von Oskar Nedbal entnommen. Das Lied legt von dem bedeutenden lyrischen Talent des Komponisten, der als Konzertsänger (Tenor) in Leipzig lebt, beredtes Zeugnis ab.

Zum Schluss dedicieren wir unseren Lesern das Ex libris zum IV. Quartal des dritten Jahrgangs.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

An unsere verehrten Leser!

Mit vorliegendem Heft schliesst der dritte Jahrgang der „MUSIK".

Wir dürfen bei dieser Gelegenheit mit Freuden feststellen, dass uns der ausgedehnte Kreis unserer Freunde nicht nur treu geblieben ist, sondern sich auch wiederum ganz wesentlich erweitert hat. Wir entnehmen aus diesem Umstand für uns die dankbare Verpflichtung, auf dem eingeschlagenen Wege mit den sorgfältigsten Mitteln danach zu streben, die „MUSIK" als das umfassendste und reichhaltigste aller Fachorgane auf der glücklich gewonnenen Höhe seiner Führerschaft zu erhalten und die Universalität unserer Zeitschrift weiter auszubauen.

An anderer Stelle dieses Heftes verweisen wir auf die Beiträge, die unsere verehrten Leser im kommenden Jahr zu erwarten haben, und lenken ihre Aufmerksamkeit besonders auf das erste Heft, das als ein MOZART-HEFT den IV. Jahrgang eröffnet. Mit dieser Publikation, die die ausserordentlich verbreiteten Sonderhefte unserer Zeitschrift um eine besonders wertvolle Gabe bereichert, entsprechen wir den Wünschen einer grossen Zahl unserer geneigten Leser.

Den Titel zu dem eben abschliessenden Quartal resp. unserm XII. Bande und das Register unserer Kunstbeilagen wird das erste Heft des neuen Jahrgangs bieten, während das Namen- und Sachregister dem zweiten Heft beigegeben werden wird.

Wir bitten um die Fortdauer des Interesses unserer Leser und die prompte Erneuerung des Abonnements für den IV. Jahrgang — bei Bestellung auf den vollständigen Jahrgang ist der Abonnementspreis bekanntlich um 1 Mark ermässigt — damit keine Verzögerung in der Zustellung eintritt.

Berlin, den 15. September 1904.

Redaktion und Verlag der MUSIK

Digitized by Google

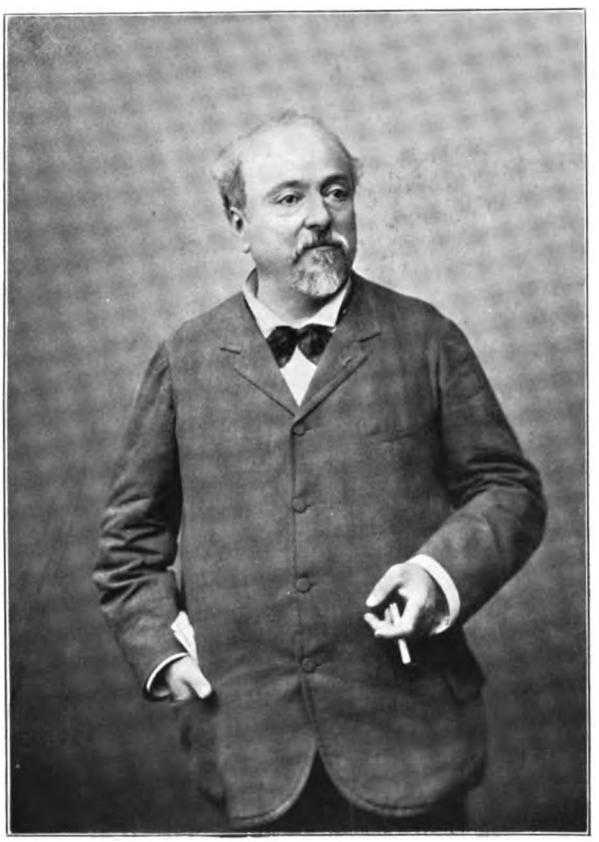


Ad. Baumann, München phot.

FELIX MOTTL

Digitized by Google

Digitized by Google



A. M. Benque, Paris phot.



Ill. 24

EMANUEL CHABRIER
† 13. SEPTEMBER 1894

Digitized by Google

Digitized by Google



MARTIN PLÜDDEMANN
* 29. SEPTEMBER 1854



III. 24

Digitized by Google

Digitized by Google



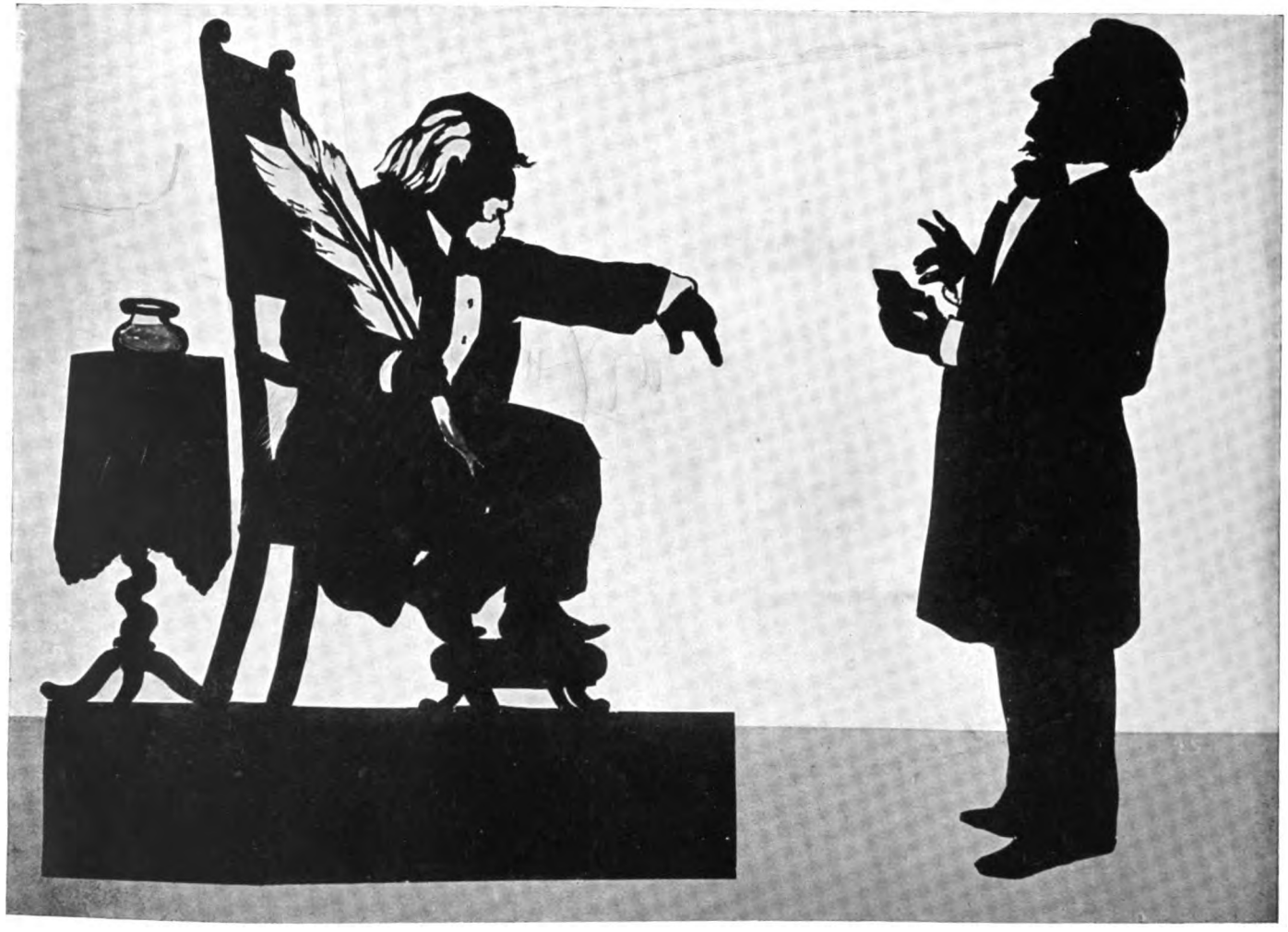
Pierre Petit, Paris phot.

CHARLES LAMOUREUX
* 28. SEPTEMBER 1834

III. 24

Digitized by Google

Digitized by Google





III. 24

HANSLICK UND WAGNER
SCHATTENBILD VON OTTO BÖHLER

Digitized by Google

Digitized by Google



FRANÇOIS ADRIEN BOIELDIEU
† 8. OKTOBER 1834

III. 24

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Eckhert Vieuxtemps Deloffe Hill Bottesini

Laub

Sainton Ernst Sivori

Digitized by Google



Pauer Pilet Menter

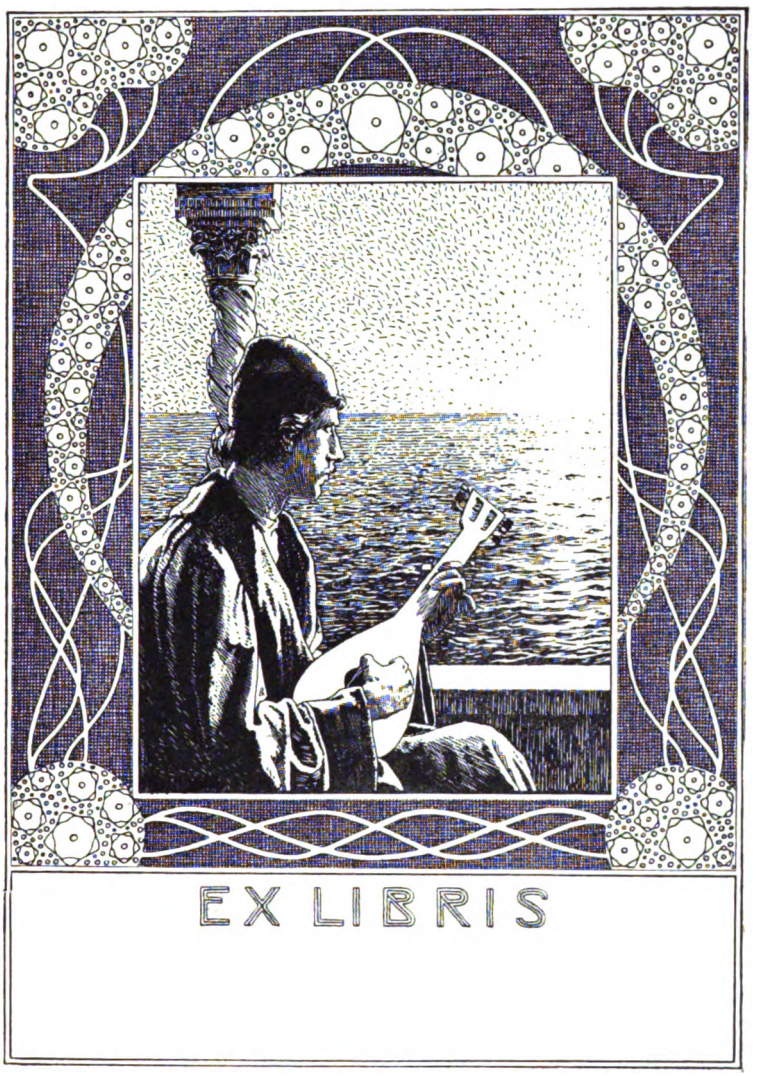
Piatti Seligman

Halle Bennet Ella Baugniet

DIE KÜNSTLERSCHAR VON JOHN ELLA'S „MUSICAL UNION" 1851

Digitized by Google

Digitized by Google



Für den IV. Quartalsband des
III. Jahrgangs der „MUSIK“

III. 24

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE EINSAME WOLKE

(Gedicht von Martin Greif)

von

OSKAR NOË

aus fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung

Mit Genehmigung des Verlages
LAUTERBACH & KUHN, LEIPZIG



Digitized by Google



Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

Digitized by Google

Digitized by Google



DIE MUSIK

F. A.

3. JAHR HEFT 24

Zweites Septemberheft

Digitized by Google

Breitkopf & Härtel

Zur Vorbereitung

auf das 2. Bachfest, Leipzig, 1.—3. Oktober 1904.

Die folgenden zur Aufführung gelangenden Werke sind gleich allen anderen Werken Bachs im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienen:

Motetten:

				ℳ
No. 1.	Singet dem Herrn		Kl.-A.	1.50
„ 2.	Der Geist hilft		„	1.50

Kirchen-Kantaten:

No. 66.	Erfreuet euch		Kl.-A.	1.50
„ 70.	Wachet, betet		„	1.50
„ 79.	Gott, der Herr		„	1.50
„ 81.	Jesus schläft		„	1.50
„ 105.	Herr, gehe nicht		„	1.50

Weltliche Kantaten:

Der Streit zwischen Phöbus und Pan		Kl.-A.	3.—
Schweiget stille, plaudert nicht		„	1.50

Instrumentalwerke:

Konzert für 3 Klaviere und Orchester, D-moll. Bearb. für 2 Klaviere zu 4 Händen			2.50
Konzert für Pianoforte und Orchester, D-dur. Bearb. für Pianforte zu 4 Händen		M. 2.—, geb.	3.50
4. Brandenburger Konzert, G-dur. Bearb. für Klavier zu 4 Händen M. 3.—. Für Violine und Pianoforte bearbeitet			2.50
Sonate für Violine und Klavier, E-dur			1.30
Suite No. 4 für Orchester, D-dur		Part.	2.—
Suite No. 5 für Violoncello allein			1.—

LEIPZIG
BRÜSSEL



LONDON
NEW YORK

Digitized by Google

Breitkopf & Härtel

LEIPZIG
BRÜSSEL
LONDON
NEW YORK

Johann Sebastian Bach's Werke.

Einzelausgaben sämtlicher Werke.

Ausgabe der Bachgesellschaft.
(Partitur.)

Ausgabe für praktischen Gebrauch.
(Klavierauszug mit Text und Stimmen.)

Gesangwerke.

I. Kantaten.

No. 1—198. Kirchenkantaten.
No. 201—213. Weltliche Kantaten.
Jede Part. M. 3.—, einige M. 6.—. Jeder Klavierausz. Subskriptionspreis M. 1.—. Einzelpreis M. 1.50. Von einer grösseren Anzahl Kantaten erschienen auch Chor- und Orchesterstimmen zum Preise von 30 Pf. für das einz. Heft. Orgelst. je M. 1.50. Ausführliche Verzeichnisse kostenfrei.

II. Motetten.

Sämtliche Motetten No. 1—8.
Partitur mit untergelegtem Klavieraussug. Jede No. Subskriptionspreis M. 1.—. Einzelpreis M. 1.50. Chorstimmen jedesmal 4 Hefte je 30 Pf.

III. Oratorien.

1. Osteroratorium. Part. M. 6.—. Klavierauszug M. 1.50.
2. Weihnachtsoratorium. Part. M. 12.—. Klavierauszug M. 3.—. Chorstimmen je 30 Pf.

IV. Messen.

Band 1.

1. Hohe Messe in H-moll. Partitur (Orig.-Ausg.) M. 12.—; bearb. v. Kretzschmar M. 15.—. Klavierauszug M. 3.—. Orchesterstimmen je M. 1.50. Orgelstimme M. 6.—.

Band 2.

No. 2—5. Kleine Messen. Part. M. 3.—. Klavierauszug M. 1.50.
6. Magnificat in D-dur. Part. M. 6.—. Klavierauszug M. 1.50.
7—11. Sanctus in C-dur, D-dur, D-moll, G-dur, D-dur. Part. M. 6.—. Klavierauszug M. 3.—. Chorstimmen je 30 Pf.

V. Passionen.

1. Passionsmusik n. d. Evangelisten Matthäus. Part. (Orig. Ausg.) M. 12.—. Bearb. v. R. Franz. M. 15.—. Klavierauszug M. 3.—. Orchesterstimmen je M. 1.20. Orgelstimme M. 3.—. Pianofortestimmen M. 3.—.
2. Passionsmusik nach d. Evangelisten Johannes. Partitur M. 12.—. Klavierauszug M. 3.—.
3. Passionsmusik nach d. Evangelisten Lucas. Partitur M. 12—. Klavierauszug M. 3.—. Orchesterstimmen je M. 1.20. Orgelstimme M. 6.—. Chorstimmen je 30 Pf.

VI. Lieder und Arien.

Geistliche Lieder und Arien aus Schemellis Gesangbuch und dem „Notenbuch" der Anna Magdalena Bach. Mit einem Anhang. Für eine Singstimme und Pianoforte (Orgel oder Harmonium) M. 4.—.

VII. Choralgesänge.

Choralgesänge für gemischten Chor M. 6.—.
Auch in 6 Lieferungen zu je M. 1.—.

Orchesterwerke.

Preis jeder Partitur M. 3.—, jeder Orchesterstimme 30 Pf., jeder Solo-Violinstimme M. 1.—, jeder Klavierstimme M. 1.50 (die grösseren M. 3.—.)

4 Ouverturen (Suiten).
5 Orchester-Konzerte.
9 Konzerte für 1 Klavier und Orchester.
3 Konzerte für 2 Klaviere und Orchester.
2 Konzerte für 3 Klaviere und Orchester.
1 Konzert für 4 Klaviere und Orchester.
4 Konzerte für Violine und Orchester.

Kammermusikwerke.

Subskriptionspreis für jede Lieferung M. 1.—.

Für Violine allein.

Einzeln je M. 1.—.
6 Sonaten G-moll, H-moll, A-moll, D-moll, C-dur, E-dur.
2 Lieferungen.

Für Klavier und Violine.

Einzeln je M. 1.30.
Suite in A-dur. 7 Sonaten H-moll, A-dur E-dur, C-moll, F-moll, G-dur. E-moll. Fuge in D-moll.
9 Lieferungen.

Für Klavier und Flöte.

Einzeln je M. 1.30.
6 Sonaten H-moll, Es-dur, A-dur, C-dur, E-moll, E-dur.
6 Lieferungen.

Für Violoncell.

Einzeln je M. 1.—.
6 Suiten G-dur, D-moll, C-dur, Es-dur, C-moll, D-dur.
2 Lieferungen.

Für Klavier und Viola da gamba oder Violoncell.

Einzeln je M. 1.30. 3 Sonaten G-dur, D-dur, G-moll.
3 Lieferungen.

Für Klavier und 2 Instrumente.

31. Sonate in C-dur für 2 Violinen und Klavier. M. 3.20.
32. Sonate in G-dur für Flöte, Violine und Klavier. M. 2.10.
33. Sonate aus dem „Musikalischen Opfer" für Flöte, Violine und Klavier. M. 4.20. 4 Lieferungen.

Orgelwerke.

Revidiert und bezeichnet von *Ernst Naumann.*
9 Bände je M. 3.— oder 27 Lieferungen je M. 1.—.

Klavierwerke.

Revidierte und bezeichnete Ausgabe von *Carl Reinecke.*
12 Bände je M. 2— bis M. 2.40.

Digitized by Google

G. Ricordi & Co., Leipzig, Querstrasse 16.

Milano, Roma, Napoli, Palermo, Paris, London.

Klavier-Auszüge der beliebtesten Opern.

	Klav. u. Ges. dtsch.	Klav. u. Ges. ital.	Klav allein
Apolloni, L'Ebreo	—	4.80	—
Auber, Fra Diavolo	—	4.—	1.20
— La Muta di Portici (Die Stumme von Portici)	—	4.—	1.20
Beethoven, Fidelio	—	—	—.80
Bellini, Adelson u. Salvini	—	2.60	1.20
— Beatrice di Tenda	—	2.60	1.—
— Bianca u. Fernando	—	2.60	1.20
— I Capuleti e i Montecchi	—	2.—	—.80
— Norma	—	2.—	—.80
— Il Pirata	—	2.80	1.20
— I Puritani (Die Puritaner)	—	2.40	1.20
— La Sonnambula (Die Nachtwandlerin)	—	2.—	—.80
— La Straniera	—	2.60	1.20
Boito, Mefistofele	12.—	8.—	4.80
Cimarosa, Giannina e Bernardone	—	3.20	—.80
— Il Matrimonio segreto (Heimliche Ehe)	—	2.80	1.20
Donizetti, L'Ajo nell'imbarazzo	—	2.40	—
— Anna Bolena	—	2.40	1.—
— Belisario	—	2.40	—
— Betly	—	2.—	—
— Don Pasquale	—	2.40	1.—
— Don Sebastiano	—	3.20	1.20
— D'Elisir d'amore (Liebestrank)	—	2.20	1.—
— La Favorita	—	2.40	1.20
— La Figlia del Reggimento (Die Regiments-Tochter)	—	2.—	1.—
— Gemma di Vergy	—	2.—	—.80
— Linda di Chamounix	—	2.40	1.20
— Lucia di Lammermoor	—	2.—	—.80
— Lucrezia Borgia	—	2.—	—.80
— Maria di Rohan	—	2.—	1.—
— Poliuto	—	2.40	1.—
— La Regina di Golconda	—	3.20	1.20
— Roberto Devereux	—	3.20	—
Floridia, La Colonia Libera	—	12.—	—
Flotow, Marta (mit ital. u. frz. Text)	—	4.80	1.60
Franchetti, Asrael	12.—	12.—	8.—
— Cristoforo Colombo	16.—	12.—	
— Germania	—	12.—	8.—
Gastaldon, Mala Pasqua	—	6.40	—
Gluck, Alceste	—	2.40	—.80
— Armida	—	2.40	1.60
— Orfeo ed Euridice	—	1.60	—.80
Halévy, L'Ebrea (Die Jüdin)	—	6.40	2.40
Herold, Zampa	—	3.20	1.20
Marchetti, Ruy Blas	16.—	9.60	5.60
Mascagni, Iris	12.—	12.—	8.—
Mascheroni, Lorenza	12.—	12.—	—
Mercadante, Il Bravo	—	2.40	—
— Il Giuramento	—	2.—	—.80
Meyerbeer, Dinorah	—	4.40	2.40
— Il Profeta (Prophet)	—	4.80	3.20
— Roberto il Diavolo (Robert der Teufel)	—	3.60	1.40
— Gli Ugonotti (Hugenotten)	—	3.60	1.40
Mozart, Don Giovanni (Don Juan)	—	3.20	1.—
— Il flauto magico (Zauberflöte)	—	3.20	—
— Le Nozze di Figaro (Fig. Hochz.)	—	2.80	—

	Klav. u. Ges. dtsch.	Klav. u. Ges. ital.	Klav allein
Nicolaj, Le vispe Comari di Windsor (Die lust. Weiber von Windsor)	—	3.20	—
Pacini, Saffo	—	2.80	1.60
Paisiello, Il Barbiere di Siviglia	—	2.80	—
Pedrotti, Tutti in maschera	—	4.40	—
Pergolesi, La Serva padrona (Magd als Herrin)	—	—.80	—
Ponchielli, La Gioconda	15.—	6.40	4.—
Puccini, La Bohème	12.—	12.—	6.—
— Madame Butterfly	—	12.—	8.—
— Manon Lescaut	12.—	12.—	8.—
— Tosca	15.—	12.—	8.—
— Le Villi	7.—	5.60	4.—
Ricci (Frat.), Crispino e la Comare	—	4.—	2.40
Rossini, L'Assedio di Corinto	—	3.20	—
— Il Barbiere di Siviglia	—	2.60	1.—
— La Cenerentola	—	3.20	1.20
— Il Conte Ory	—	3.20	1.20
— La Gazza ladra (Diebische Elster)	—	3.60	1.20
— Guglielmo Tell (Wilhelm Tell)	—	4.40	1.60
— L'Italiana in Algeri	—	3.20	—
— Mosè	—	2.40	1.20
— Otello	—	2.40	1.—
— Semiramide	—	3.20	1.40
Spinelli, A Basso Porto	12.—	12.—	—
Spontini, Fernando Cortez	—	3.20	—
— La Vestale	—	3.20	1.20
Verdi, G., Oberto Conte di San Bonifacio	—	2.80	1.20
— Il finto Stanislao (Der falsche Stanislaus)	—	3.40	1.60
— Nabucodonosor	—	2.80	1.20
— I Lombardi alla prima Crociata (Der Lombarden 1. Kreuzzug)	—	3.20	1.20
— Ernani	—	3.20	1.60
— I due Foscari (Die beiden Foscari)	—	2.80	1.20
— Giovanna d'Arco	—	2.80	1.20
— Alzira	—	2.80	1.20
— Attila	—	2.80	1.20
— I Masnadieri (Die Räuber)	—	2.80	1.20
— Il Corsaro	—	2.40	1.20
— La Battaglia di Legnano (Die Schlacht am Legnano)	—	2.80	1.20
— Luisa Miller	—	2.80	1.20
— Rigoletto	—	4.—	2.—
— Il Trovatore (Troubadour)	—	4.—	2.—
— La Traviata (Violetta)	—	4.—	2.—
— Traviata, Miniatur-Ausgabe 16°	—	—	1.20
— I Vespri Siciliani (Sicil. Vesper)	—	4.—	2.40
— Aroldo	—	3.20	1.20
— Un Ballo in Maschera (Maskenball)	—	4.—	2.—
— La Forza del Destino (Die Macht des Geschickes)	—	8.—	4.80
— Macbeth	—	6.40	4.—
— Don Carlo	12.—	16.—	6.40
— Aida	12.—	9.60	6.40
— Aida, Miniatur-Ausgabe 16°	2.50	—	1.60
— Simon Boccanegra	12.—	8.—	4.80
— Otello	16.—	16.—	9.60
— Falstaff	16.—	16.—	9.60
Weber, Der Freischütz	—	2.—	—.80
— Euriante	—	2.40	—

Spezialverzeichnisse über Opermusik, Klavier, Gesang, Mandoline, Orchester etc. etc. stehen gratis zu Diensten und bitten zu verlangen.

Digitized by Google

EDITION PETERS.

Auswahl aus Nova September 1904.

No.

Klavier zu 4 Händen.

3081. **Mahler:** Fünfte Symphonie (Singer) M. 9.—

3054. **Sinding:** Op. 71, 6 Klavierstücke M. 3.—

Violine und Klavier.

3069. **Bach, J. S.:** Konzert G-moll (Schreck) M. 2.—
(zum ersten Male veröffentlicht.)

232 a. — — 6 Sonaten No. 1—3 (Schreck) M. 2.50

Streich-Quartette.

3032 a/d. **Beethoven:** Quartette (Joachim & Moser) Partitur, 4 Bde. à M. 3.—

3056. **Sinding:** Op. 70 Quartett A-moll. Partitur (16°) . . . M. 1.—

3057. — — Stimmen M. 5.—

Orgel.

3065. **Alte Meister des Orgelspiels:** 14 Orgelstücke (Straube) M. 3.—
Kompositionen von Bach, Böhm, Buxtehude, Kerll, Muffat, Pachelbel, Scheidt, Strungk und Walther.

3064 a/b. **Reger:** Op. 80, 12 Orgelstücke, 2 Hefte à M. 2.—

Gesänge mit Klavier.

(Deutsch, englisch.)

3140 a/b. **Wolf:** Mörike-Lieder Band I, hoch und tief à M. 3.—

3141 a/b. — — Band II, hoch und tief à M. 3.—

Band I: 1. Der Genesene an die Hoffnung. 2. Der Knabe und das Immlein. 3. Ein Stündlein wohl vor Tag. 4. Jägerlied. 5. Der Tambour. 6. Er ist's. 7. Das verlassene Mägdlein. 8. Begegnung. 9. Nimmersatte Liebe. 10. Fussreise. 11. An eine Aolsharfe. 12. Verborgenheit.

Band II: 13. Im Frühling. 14. Agnes. 15. Auf einer Wanderung. 16. Elfenlied. 17. Der Gärtner. 18. Citronenfalter im April. 19. Um Mitternacht. 20—21. Auf eine Christblume I. II. 22. Seufzer. 23. Auf ein altes Bild. 24. In der Frühe.

Orchester.

(Preise des Orchestermaterials s. Spezialverzeichnis.)

3068. **Bach, J. S.:** Konzert G-moll für Violine u. Orchester (Schreck).
(Zum ersten Male veröffentlicht.)

3088. **Moszkowski:** Op. 65 No. 3 Habanera.

3087. **Mahler:** Fünfte Symphonie. Partitur zu Studienzwecken. M. 6.—
(Die Uraufführung findet im I. Gürzenich-Konzert in Köln im Oktober statt; weitere Aufführungen in Berlin, Leipzig u. s. w.)

Wolf: 20 Lieder mit Orchester in Einzelausgaben.

a) **Goethe-Lieder.** 1. Anakreons Grab. 2—4. Harfenspieler I—III. 5—6. Mignon erste und zweite Instrumentierung. 7. Prometheus. 8. Rattenfänger.

b) **Mörike-Lieder.** 1. An den Schlaf. 2. Auf ein altes Bild. 3. Karwoche. 4. Denk' es o Seele. 5. Er ist's. 6. Gebet. 7. Gesang Weylas. 8. In der Frühe. 9. Neue Liebe. 10. Schlafendes Jesuskind. 11. Seufzer. 12. Wo find' ich Trost.

Digitized by Google

Kaiserl. und Königl. Hof-Pianofortefabrikant

Julius

Blüthner

Pianinos Flügel

Filiale Berlin, Potsdamerstrasse 27b

Franz Liszt-Akademie

Unter dem Protektorat Ihrer Kgl. Hoheit der Frau
Erbgrossherzogin Pauline von Sachsen-Weimar

Direktion: **Martha Remmert**
Hofpianistin * **Berlin W.** * Tauenzienstrasse 6 III.



Grotrian-Steinweg Nachf.

Braunschweig.

Flügel. **Pianos.**

Digitized by Google

Neue symphonische Werke

aus dem Verlage von

Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

Leo Blech, Vorspiel zum II. Akt der Oper: **Alpenkönig und Menschenfeind**
für Orchester. Stimmen M. 6.— netto.

G. Schjelderup, **Sommernacht auf dem Fjord**
für Orchester. Partitur M. 3.— netto, Stimmen M. 6.— netto.

Georg Schumann, op. 34. **Eine Serenade**
für Orchester. Partitur M. 20.— netto, Stimmen M. 30.— netto.

Richard Strauss, op. 53. **Symphonia domestica**
für Orchester. Partitur kl. Format M. 6.— netto.

Neue Erscheinungen

für populäre Orchester-Konzerte.

G. F. Händel, **Arioso** aus **Cantata constromenti**
für Orch. einger. von **Otto Marienhagen.** Stimmen M. 4.— netto.

H. Homann, **Alter Jägermarsch 1813—15**
für Orchester. Stimmen M. 1.50 netto.

J. Offenbach, Ouverture zu **Blaubart**
— Ouverture zu **Grossherzogin von Gerolstein**
— Ouverture zu **Insel Tulipatan**
— Ouverture zu **Kakadu**
— Ouverture zu **Nummer Sechsundsechzig**
— Ouverture zu **Prinzessin von Trapezunt**
Stimmen für Orchester Pr. à M. 6.— netto.

A. Pastory, op. 152. **Monna Vanna-Walzer**
für Orchester. Stimmen M. 4.— netto.

Digitized by Google

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin

Neue Kompositionen

von

Eugen d'Albert.

Fünf Lieder nach Gedichten von Liliencron und Rassow. op. 27. M. 3.—

Sieben Lieder im Volkston aus des Knaben Wunderhorn. op. 28. M. 3.—

Tiefland. Musikdrama in zwei Akten und einem Vorspiel.
Vollständiger Klavier-Auszug mit Text M. 20.—.

An den Genius von Deutschland von J. G. Herder, für Chor, Soli und Orchester, op. 30. Partitur, Stimmen u. Klav.-Auszug.

Neue Instrumentalmusik.

Leo Blech, Vorspiel zum III. Akt der Oper: **Alpenkönig und Menschenfeind,** f. Violine u. Klavier (od. Harmonium) M. 1.20

Heinrich Grünfeld, Gavotte aus **Idomeneo** von Mozart, für Violoncell und Klavier M. 1.50

Gustav Holländer, op. 62, **Leichtes Violin-Konzert** m. Klav.-Begl. M. 4.—

Hans Kössler, Deutsche Tanzweisen, für Violine und Klavier M. 4.—

Ákos László, Ungarische Weisen, für Violine mit Klavierbegl. M. 2.50

J. J. Paderewski, Chant d'amour, für Violine und Klavier M. 2.—

Emile Sauret, op. 66, **Trois Morceaux.** No. 1. Aria. No. 2. Gavotte. No. 3. Valse mignonne, für Violoncell (oder Violine) und Klavier Preis à M. 2.50

Max Schillings, op. 18, **Drei schlichte Weisen,** für Violine und Klavier.
No. 1. Mailiedchen. M. 1.20. — No. 2. Reigen. M. 1.50. — No. 3. Wenn's dunkelt. M. 1.50.

Digitized by Google

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin

Neue vorzügliche Klavier-Musik

Alfred Grünfeld

Op. 50 No. 1.	**Chanson sans paroles**	Pr. M.	2.—
„ „ „ 2.	**Scherzo Caprice**	„ „	2.—
„ „ „ 3.	**Menuetto Rococo**	„ „	2.50
„ „ „ 4.	**Causerie**	„ „	2.—
Op. 51 No. 1.	**Elegie**	„ „	2.—
„ „ „ 2.	**Humoreske**	„ „	2.50
„ „ „ 3.	**Mazurka à la Viennois**	„ „	2.—
„ „ „ 4.	**Valse mignonne**	„ „	2.—

Theod. Leschetizky

Op. 46 **CONTES DE JEUNESSE**

„ „ No. 1.	**Berceuse**	Pr. M.	2.—
„ „ „ 2.	**Ainsi dansait Maman**	„ „	2.50
„ „ „ 3.	**Affaire compliquée**	„ „	2.50
„ „ „ 4.	**Un moment de tristesse**	„ „	2.—
„ „ „ 5.	**Toccata (Hommage à Czerny)**	„ „	3.—
„ „ „ 6.	**Impromptu en Souvenir de Henselt**	„ „	2.—
„ „ „ 7.	**Gavotte all'Antica et Musette moderne**	„ „	3.—
„ „ „ 8.	**Phantasiestück (Hommage à Schumann)**	„ „	2.—
„ „ „ 9.	**Hommage à Chopin**	„ „	3.—

Paderewski-Album

Inhalt: 1. **Chant d'amour.** 2. **Scherzino.** 3. **Legende.** 4. **Mazurka.** 5. **Melodie** (Op. 8 No. 3). 6. **Caprice.** 7. **Celèbre Menuet.** 8. **Nocturne.** 9. **Menuet** (Op. 16 No. 7). 10. **Melodie** (Op. 16 No. 2). 11. **Cracovienne fantastique.** 12. **Thème varié.** Pr. M. 4.— netto

Digitized by Google

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin

NEUE LIEDER

Eugen d'Albert, **Fünf Lieder** nach Gedichten von Liliencron und Rassow. Op. 27 M. 3.—

Sieben Lieder im Volkston aus des Knaben Wunderhorn. Op. 28 „ 3.—

Leo Blech, **Lied an die Einsamkeit:** „Sei mir gegrüsst, Stille der Einsamkeit" „ 1.20

Lied im Volkston: „Schön sind Rosen und Jasmin" „ 1.20

Franz von Blon, „Ich weiss, dass auf der ganzen Welt mich keine liebt wie du" „ 1.20

Heinrich Hofmann, aus dem Nachlass:

Heideprinzesschen „ 1.20

Georg Schumann, **Drei Lieder.** Op. 37

No. 1. Übers Jahr „ 1.50
„ 2. Der Schnitter „ 1.50
„ 3. Rosenzeit „ 1.50

Hans Sommer, **Drei Lieder.** Op. 35

No. 1. Herbstabend „ 1.50
„ 2. Jugend „ 1.—
„ 3. Gesang des Lebens „ 1.—

J. B. Zerlett, Op. 226

Nun pfeif ich noch ein zweites Stück „ 1.—

Digitized by Google



Th. Mannborg Leipzig
Körnerplatz 3/4.

Prämiiert: Antwerpen 1894. Lübeck 1895. Borna 1896. Leipzig 1897. Berlin 1898. Paris 1900.

Fabrik für **Harmoniums**

in höchster Vollendung.

Grosser Prachtkatalog mit ca. 90 Modellen in jeder Grösse steht gern zu Diensten.

Berliner Musikalien-Druckerei
G. m. b. H. Berlin-Charlottenburg.

Charlottenburg, Wallstr. 22. * Fernsprecher: Ch. 2078.

Notenstich. Notendruck Lithographie.
Autographie. Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.
Noten-Schreibpapier in allen Liniaturen.

Berlin O., Warschauerstr. 58
nahe den Stadt- u. Hochbahnstationen
Warschauerstrasse resp. Warschauerbrücke
in meinen eigenen, neuerbauten
u. bedeutend erweiterten
Geschäftsräumen

Wilhelm Menzel, Pianoforte- u. Flügel-Fabrik

Gegründet 1890.
Erstklassige Pianos
in ca. 50 verschiedenen Mustern.
Spezialität: **Pianos und Flügel**
nach Zeichnung in jeder Holzart zu Möbeleinrichtungen
resp. Salonausstattungen passend in künstlerischer Ausführung.
„Janko"-Pianos nach eigenem Patent. * Jahresproduktion ca. 2000 Pianos

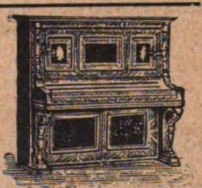
** Gast Flügel-Pianos und Pianofolas. **



Alleinige Niederlage

Verkauf und Vermietungen der Kaiserl. und Königl. Hofpianoforte-Fabrikanten o o o

Carl Mand, Carl Scheel, Ernst Kaps,
Julius Feurich



nur bei **KARL KUBE NACHF. GAST**
BERLIN 3. W. 62, Lützow-Platz 1.

Coulante Bedingungen.

Digitized by Google

Verlag von Ries & Erler in Berlin.

Neue Orchesterwerke.

Händel, G. F. 3 Stücke für Streichorchester und Orgel, bearbeitet von **A. Schmitt.** Partitur 3 M. n., Stimmen 4 M. n.

Hausegger, Siegm. v. Barbarossa. Symphonische Dichtung. Partitur z. Privatgebrauch 30 M. n.

— **Dionysische Phantasie.** Symphonische Dichtung. Partitur zum Privatgebrauch. 20 M. n.

— **Wieland der Schmied.** Symphonische Dichtung. Partitur zum Privatgebrauch 20 M. n.

Zu allen Hauseggerschen Werken vollständiges Orchestermaterial nebst Aufführungsrecht nach Vereinbarung.

Mozart, W. A. Fantasie (F-moll). Für Streichorchester und Orgel bearb. von **A. Schmitt.** Part. u. Stimmen à 4 M. n.

Pohlig, C. Per aspera ad astra, Symphonische Dichtung. Partitur zum Privatgebrauch 20 M. n. Stimmen nach Vereinbarung.

Weingartner, Felix. Symphonisches Zwischenspiel aus Malawika. Partitur 15 M. n., Stimmen 20 M. n.

Zilcher, H. op. 4. Suite. Partitur 20 M. n., Stimmen 30 M. n.

Paul Marsop

Studienblätter

eines Musikers

Geh. 5 Mk.
Geb. 6 Mk.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Beethovensaal.

Mittwoch, 28. September, 8 Uhr:
Klavierabend von
Frieda Kwast-Hodapp
Grossherz. Hessische Kammervirtuosin.
Karten: 5, 3, 2, 1 Mk. b. Bote u. Bock.

Donnerstag, 29. September, 8 Uhr:
Konzert von
Marie van Roosendaal (Ges.) **Therese Pott** (Klavier)
Karten: 4, 3, 2, 1 Mk. b. Bote u. Bock.

Freitag, 30. September, 8 Uhr:
Liederabend von **George Fergusson.**
Karten 5, 3, 2, 1 Mk. b. Bote u. Bock.

DIE MUSIK

brachte bisher folgende

Sonderhefte:

1. Wagner-Heft
2. Wagner-Heft
3. Wagner-Heft
4. Wagner-Heft
1. Beethoven-Heft
2. Beethoven-Heft
3. Beethoven-Heft
Brahms-Heft
Berlioz-Heft
Hugo Wolf-Heft
Cornelius-Heft

Mit Ausnahme des 2. Wagner-(Doppel-)Heftes (2 Mark) kostet **jedes Sonderheft 1 Mark.**

In Vorbereitung:

Mozart-Heft

(Erscheint Anfang Oktober d. J.)

Verlag der MUSIK, Berlin.

Digitized by Google

Kgl. Akademie der Tonkunst in München.

Ausbildung in allen Zweigen der Musik einschl Oper.

Hauptlehrer: Direktor B. Stavenhagen, E. Bach, H. Bussmeyer, B. Kellermann, A. Schmid-Lindner, H. Schwartz (Klavier), J. Becht, L. Maier (Orgel), V. Gluth, A. Beer-Walbrunn, E. M. Sachs, L. Thuille (Kontrapunkt und Kompositionslehre), Frau Bianchi, A. Dressler, B. Günzburger (Sologesang), Hofschauspieler E. Gura (Darstellungskunst), Felix Berber, Fr. Drechsler, M. Hieber, Th. Kilian (Violine), L. Vollnhals (Violine und Viola), Heinrich Kiefer, J. Werner (Violoncell) und die hervorragendsten Mitglieder der kgl. Hofkapelle für die übrigen Orchesterinstrumente. **Beginn** des Schuljahres 1904/05 am 16. September. **Anmeldungen** im Sekretariat (kgl. Odeon) am 15., Prüfungen am 16. u. 17. September d. J. Statuten können durch das Sekretariat bezogen werden. München, im August 1904.

Die Direktion der kgl. Akademie der Tonkunst.
Bernhard Stavenhagen.

Naturwissenschaft
und
Stimmerziehung!

Materialprinzipien f. Pädagogen u. Sänger

von

Nana Weber-Bell, München.

Preis M. 1.—.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder bei Einsendung des Betrages in Briefmarken durch den

Verlag Max Schmitz, Leipzig-R.

Konservatorium der Musik und Opernschule

Klindworth-Scharwenka

Berlin W., Steglitzerstrasse 19.

Direktor: **Dr. Hugo Goldschmidt.**

Zweiganstalten: NW., Lessingstr. 31 und **Charlottenburg, Uhlandstr. 53.** (Leiter: Kapellmeister R. Robitschek.)

Ausbildung in den wichtigsten Zweigen der Tonkunst. Beginn des Unterrichts am 1. September. Eintritt jederzeit. Die theoretischen Kurse beginnen am 1. Oktober. Sprechstunden ab 29. August (12—1, 4½—6). Prospekte und Jahresberichte gratis durch das Sekretariat.

Soeben erschien:

Harmony by Max Loewengard

Translated from the German

by

Helen M. Peacock

M. 4.—

Albert Stahl, Berlin W., Potsdamerstr. 39.

Digitized by Google

Sämtliche Werke von
DETLEV VON LILIENCRON

Neue Gesamtausgabe in 14 Bänden:

Band I: **Kriegsnovellen**	Band VIII: **Kämpfe und Ziele**
„ II: **Aus Marsch und Geest**	„ IX: **Nebel und Sonne**
„ III: **Könige und Bauern**	„ X: **Bunte Beute**
„ IV: **Roggen und Weizen**	„ XI: **Poggfred. Erster Teil**
„ V: **Der Mäeen**	„ XII: **Poggfred. Zweiter Teil**
„ VI: **Breide Hummelsbüttel**	„ XIII: **Mit dem linken Ellbogen**
„ VII: **Kampf und Spiele**	„ XIV: **Dramen**

Bis jetzt liegen fertig vor:

Band I. II. III. IV. VII. VIII. XI/XII.

In jedem Monat erscheint **ein** Band! Die Gesamtausgabe wird im März 1905 abgeschlossen sein.

Adjutantenritte, Gedichte, Haidegänger existieren **nicht** mehr in Einzelausgaben; ihr Inhalt ist in die Bände VII und VIII der Gasamtausgabe übergegangen.

Jeder Band kostet geheftet	2 Mark
Jeder Band in Leinen gebunden	3 Mark
Jeder Band in Halbfranzband	4 Mark

= Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen. =

Schuster & Loeffler, Berlin SW. 11.

Digitized by Google

Wohnungsveränderung.

Anna u. Eugen Hildach.

Ausbildung für Konzert-, Oratorien- und Operngesang.

Frankfurt a. M., Beethoven-Strasse 59.

Anmeldungen vom 20. September an.

Die

Konzertdirektion Hermann Wolff,

Berlin W. 35, Flottwellstr. 1,

gibt bekannt, dass der **Violin-Virtuose**

Arthur Hartmann

ihr die **alleinige Vertretung** übergeben hat, und bittet, Anfragen und Engagementsanträge an sie zu richten.

RICHARD DEHMEL

Ausgewählte GEDICHTE

Gebunden 1 Mark

X. Tausend

Durch jede Buchhandlung

Soeben erschienen:

Carl Goldmark

Op. 49

In Italien

Ouvertüre für Orchester

— Partitur n. M. 12.— —

Verlag von

B. Schott's Söhne, Mainz

Soeben erschienen:

Mädchenlieder

Sieben Gedichte von **Paul Heyse.**

Komponiert von

Georg Schumann.

Op. 35. Pr. kplt. M. 3.— no.

(Auf die Nacht in den Spinnstuben. Der Tag wird kühl. Mir träumte von einem Myrtenbaum. Trutzliedchen. Soll ich ihn lieben. Drunten auf der Gassen. Ach, wie so gerne bleib' ich euch ferne.)

Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Schriftstellerin in München

(Musik, Theater und andere Sparten) wünscht an einigen guten Blättern (Zeitschriften und Zeitungen) **ausserhalb Münchens** als Mitarbeiterin **baldige Stellung.** Gewähr: **langjährige Erfahrung.** Angeb. u. „Saptras 36" befördert das Bureau der **Frankfurter Zeitung** in **München.**

Digitized by Google

Unter der Presse befindet sich
der **Zweite Band** von

HUGO WOLF

von

ERNST DECSEY

betitelt:

Hugo Wolfs Schaffen.

Dieser Band enthält als Abschluss des **Ersten Bandes:**

Hugo Wolfs Leben.
Die Entstehung seiner grossen Liederbände.
Die Würdigung seines lyrischen Schaffens.
Die Geschichte des Corregidor.
Der Ausgang seines Lebens.

Das Werk ist wieder mit ca. 15 wertvollen und interessanten Bildern nach meist unbekannten Vorlagen geschmückt.

Erscheinungstermin: Ende September.

Dem Verfasser haben sich neue und wichtige Quellen erschlossen, und er war in der Lage, die inzwischen erschienene Wolf-Literatur zu benutzen, so dass ein Werk entstanden ist, das völlig auf der oft gerühmten Höhe des I. Bandes steht.

Der Band kostet einzeln geh. 3 Mk., geb. 3.50 Mk.

Subskriptionspreis des Gesamtwerkes geh. 5 Mk., geb. 6 Mk.

Vorbestellungen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Schuster & Loeffler, Berlin SW. 11.

Digitized by Google

DIE MUSIK

Soeben erschien die

EINBANDDECKE

für das abgelaufene IV. Quartal

Preis 1 Mark

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen

Konservatorium in Bielefeld.

Schulanfang 15. September.

Alle Fächer für Musik. * Eintritt jederzeit.

Beste Gelegenheit zur Erlangung von Routine im Dirigieren und Orchesterspiel durch praktische Übung im städt. Orchester.

Prospekte durch den Direktor

Traugott Ochs.

Hermann Protze, Op. 22

Praktische Harmoniumschule

mit gross. Auswahl von Vortrags- u. Unterhaltungsstücken (210 Seiten qu. 4°) Preis M. 6.—

Von Autoritäten als bestes Werk für Harmoniumunterricht bezeichnet.

Verlag von Hermann Protze,

Leipzig—Reudnitz.

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

ENDE SEPTEMBER ERSCHEINT DAS ERSTE HEFT DES III. JAHRGANGES

VON

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

Jährlich zwölf Hefte mit vielen Abbildungen, farbigen Blättern und Originalbeilagen für 24 Mark. — Probehefte gegen Einsendung von 20 Pfennig für Porto kostenfrei.

KRITISCHE URTEILE:

DIE POST: „Eine Zeitschrift, die von Nummer zu Nummer immer Besseres bietet."

NATIONAL-ZEITUNG: „Jedes neue Heft bringt den Beweis dafür, dass sich die Zeitschrift mit immer stärkerer Energie der Erfüllung ihres grossen und nicht so leicht zu bewältigenden Programms nähert: ein Mittelpunkt für alle modernen Kunstinteressenten im weitesten Sinne zu werden."

PHOTOGRAPH. RUNDSCHAU: „Die bis jetzt erschienenen Hefte der Zeitschrift wird man nicht anders als mit den anerkennendsten Worten empfehlen können."

NEUE FREIE PRESSE: „Jedem neuen Hefte dieser ausgezeichneten Kunstzeitschrift sehe ich mit ungeduldiger Erwartung entgegen, weil ich stets gewiss sein kann, etwas zu finden, das mein künstlerisches Denken reizt."

NEUESTE NACHRICHTEN, LEIPZIG: „Diese Zeitschrift wird für Deutschland das werden, was die Gazette des beaux arts für Frankreich ist."

ALLGEMEINE ZEITUNG, MÜNCHEN: „Die Publikation hat sich wirklich als eine erstklassige Kunstzeitschrift erwiesen."

Digitized by Google

CARL SIMON

HOFMUSIKALIENHÄNDLER SR. HOHEIT DES ERBPRINZEN VON ANHALT.

BERLIN SW. 12 oo

MARKGRAFENSTRASSE 101

NAHE DER LINDENSTRASSE.

FERNSPRECHER IV, 2312.

MUSIKVERLAG.

Spezialitäten: Harmonium- und Orgelmusik, Instrumental-, Klavier-, Ensemble- und Harfenmusik, Ein- und mehrstimmiger Gesang, Männerchöre u. a. m.

VERLAGSKATALOGE unentgeltlich.

MUSIKSORTIMENT.

Antiquariat und Abonnement. — SPEZIALFÜHRER (Sortiments-Kataloge) durch die Musikliteratur mit Angabe des Schwierigkeitsgrades zu den billigsten Preisen.

AUSWAHL-SENDUNGEN.

HARMONIUM-MAGAZIN.

Lager aus ersten Fabriken des In- und Auslandes, für die Kirche, Schule, das Haus und Konzert.

GEBRAUCHTE HARMONIUMS zu Kauf und Miete in allen Preislagen von den einfachsten bis zum Kunstharmonium.

Meine Firma, seit 1867 bestehend, ist stets bestrebt gewesen in obigen 3 Abteilungen das Beste, Zeitgemässe und Billigste zu bieten.

Die wachsende Aufnahme des Harmoniums in den Familien, Anstalten, Schulen und Konzerten macht es zur Notwendigkeit, dem geehrten Publikum Gelegenheit zu bieten, bei vorkommenden Störungen und Mängeln an den Instrumenten fach- und sachgemässe Abhilfe zu schaffen; daher habe ich als 4te Abteilung meiner Firma eine

REPARATURWERKSTATT FÜR HARMONIUM*)

eingerichtet. Die Leitung dieser Werkstatt liegt in den Händen eines erprobten Fachmannes.

Ausgestattet mit den modernsten Einrichtungen bin ich imstande, zu billigsten Preisen Reparaturen jeder Art an Harmoniums aller Systeme unter weitgehendsten Garantieen zu übernehmen; hauptsächlich wird für gute Intonation und Stimmung Sorge getragen.

☛ Indem ich gleichzeitig mein grosses Lager von Harmoniums aller Art bestens empfehle, erlaube ich mir, aufmerksam zu machen, dass auch GEBRAUCHTE HARMONIUMS zu Kauf und Miete in grösserer Auswahl stets vorhanden sind, welche, in tadellosen Zustand gesetzt, unter Garantie zu billigsten Preisen abgegeben werden.

Bei Ankauf neuer Instrumente nehme ich alte Harmoniums in Zahlung.

Musik-Kataloge, Harmonium-Preislisten nebst Lieferungsbedingungen bitte zu verlangen.

Um BESICHTIGUNG des Harmonium-Lagers (ohne Verbindlichkeit) wird höflichst gebeten.

Hochachtungsvoll

CARL SIMON, MUSIKVERLAG.

*) *Sämtliche Bestandteile für Druck- und Saugluft-Harmonium: Harmonium-Zungen, Registerknöpfe, Trittbeläge, Windladen, Stimmstöcke etc. sowie Aufpolieren der Gehäuse billigst. — Klaviaturbleiche.*

Digitized by Google

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, **Leipzig.**

Klavierkompositionen von Christian Sinding.

Zu zwei Händen.

Suite, op. 3. M. 1.50.
Préambule. Courante. Sarabande. Gavotte. Presto.

Klavierstudien, op. 7.
M. 1.80.
Einzeln No. 4: **Capriccioso.** M. 1.—.

Fünfzehn Capricen, op. 44.
Heft 1, 3 à M. 2.50. Heft 2, 4 à M. 1.80. Heft 5 M. 1.50.

Burlesques, op. 48.
Cah. I M. 1.80. Burlesque. Plaisanterie Bagatelle.
Cah. II. M. 3.—. Coquetterie. Étude mélancolique. Arlequinade.

Sechs Klavierstücke, op. 49.
Heft 1 M. 3.—. Präludium. A la Menuetto. Konzertetude.
Heft 2 M. 3.50. Humoreske. Arabeske. Pittoreske.
Einzeln: **Humoreske.** M. 1.25.

Mélodies mignonnes (1—6) op. 52. M. 2.25.

Morceaux caractéristiques, op. 53. M. 3.—. Minuetto. Nocturne. A la Burla. Scherzo.

Quatre morceaux de Salon, op. 54.
1. **Étude.** M. 1.50. 2. **Rondoletto.** M. 1.50 3. **Sérénade.** M. 1.25. **Tempo di Valse.** M. 2.—.

Cinq Études, op. 58.
No. 1 in G, No. 2 in H, No. 3 in C, No. 4 in D, No. 5 in Es. No. 1, 2, 4 à M. 1.75. No. 3, 5 à M. 1.50.

Zu vier Händen.

Valses

pour

Piano à quatre mains.

Op. 59.

Cah. 1 (I—IV), Cah. 2 (V—VII) à M. 3.50.

Kataloge gratis und franko.

Soeben erschien:

No. 315. Mus. f. Blas-Instrumente jed. Art, fern. f. Xyloph., Glocken, Trommel, Pauken.
„ 316. Kirchen-Musik, Oratorien u. kleinere Werke in Partitur und Stimmen.
No. 317. Musik für Streichinstrumente ohne Pianoforte. **Kammermusik** u. Studienwerke.
„ 319. **Musik für Orchester.**

Von früher angegebenen Katalogen ist noch Vorrat von:

No. 303a. Musik für Violoncello u. Pianoforte.
„ 306. Vokal-Musik: Klavier-Auszug mit Text, Konzert-Lieder mit Orchester- oder Instrumental-Begleitung, einstimmige Lieder, Duette, Terzette, Gesangschulen.
„ 309. Musik für Streich-Instrumente mit Pianoforte.
„ 311. **Bücher über Musik, ältere seltene Werke, Opernpartituren, Partituren von grösseren Chorwerken und Oratorien.**
No. 312. Musik für kleines und grosses Orchester.
„ 313. Teil I: **Musik für Pianoforte.** Pianoforte-Konzert mit Orchester. Pianoforte zu 4, 6 und 8 Händen. Studienwerke, Opern zu 2 und 4 Händen, Pianoforte zu 4 u. 2 Händen.
„ 314. Harmonie- und Blechmusik.

Spezialverzeichnis für Harfe, Guitarre, Zither, Mandoline.

Grosses Lager in antiquarischen und neuen Musikalien!

Versand nach allen Ländern. **Ankauf von Musikbibliotheken.**

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag
Spezialgeschäft für **antiquarische** Musik und Musikliteratur.
Heilbronn a. N.

Digitized by Google

Die



Hamburger Salon Schnelldampfer

bieten die interessanteste und genussreichste Reise nach den

Nordseebädern.

Neuer verkürzter Seeweg nach Sylt.

Nordsee-Linie, Hamburg.

Musikliterar. Blätter.

Preis pro Quartal 2 M., erscheinen 3 mal im Monat. Adm. Wien VIII, Neudeggerg. 20.

Verlag des Universal-Handbuches der Musikliteratur

Inhalt der Nrn. 16 u. 17: 1. Biographien mit Abbildungen: a) August Ludwig, b) Mili Alexejewitsch Balakirew, c) Alexis Hollaender, d) Miecislaw Tadäus Soltys, e) Jenö Hubay, f) Josef Wihtol, g) Gustav Láska, h) Alexander Konstantinowitsch Glazounow, i) Amely Maria Heller. 2. Die erste Lieferung des Universalhandbuches d. Musikliteratur. 3. Zur Aufführungsrechtsfrage. 4. Ein gerichtliches Urteil über die Aufführungssteuer. 5. Musikliteratur.

Inhalt der Nrn. 18 u. 19: 1. „Scottish Legend", Original-Komposition von Mrs. H. H. A. Beach, 2. Biographien mit Abbildungen: a) Fritz Char, b) Karl Rorich, c) Friedr. Wilh. Lorenz Trautner, d) Adolf Ruthardt, e) Vinc. Franz Faltis, f) Alexis Dawidow, g) Karl Wahl, h) Ferdinand Rebay. 3. Die erste Lieferung des Universalhandbuches der Musikliteratur. 4. Zur Aufführungsrechtsfrage. 5. Kompositionen von A. Glazounow.

☛ Die Abonnenten erhalten als Gratisprämie die bereits erschienene erste Lieferung des Universal-Handbuches d. Musikliteratur. Preis für Nichtabonn. M. 3.40.

Konzertdirektion

Ad. Henn

Genf (Schweiz).

Telegr.-Adr. **Henn-Genf** ○ Telephon **827.**

Engagements bei Konzert-Gesellschaften des In- und Auslandes.

Besetzungen von Oratorien.

Arrangements von Konzerten in allen Länden.

Auskünfte in allen Konzert-Angelegenheiten unentgeltlich.

Konzert-Arrangements

für ganz Russland übernimmt zu den günstigsten Bedingungen

Arthur von Gizycki

Riga, Gr. Sandstrasse 36.

CARISCH & JÄNICHEN



Via G. Verdi 9. **Milano** (Italien)

Musikalien- und Instrumenten - Handlung.

Musikverlag

Grosses internationales Musikalienlager

Versand nach allen Erdteilen.

☛ **Neue** ☚

gediegene Chöre für höhere Schulen und Gesangvereine.

3 stimmige Frauenchöre:

Krausz, Gustav, Rákoczy-Marsch
Part. M. 1.50, Stimmen M. —.60

Major, J. Julius, Armes Gretchen

— Vöglein singt

— Schäfer sitzt
Part. M. 2.40, Stimmen M. —.50

— Abendfeier
Part. M. 2.40, Stimmen M. —.50

— Frühlingsstimmungen
Part. M. 2.50, Stimmen M. —.50

— 3 Kuruczenlieder

— Lied ungarischer Galeerensträflinge

— Kuruczenkriegslied

— Csinom Palko
Part. M. 1.50, Stimmen M. —.40

Gemischte Chöre:

Kössler, Hans, Letzter Wille
Part. M. 2.40, Stimmen M. —.50

Krausz, G., Rákoczy-Marsch
Part. M. 1.50, Stimmen M. —.40

Major, J. J., Abendfeier
Part. M. 2.40, Stimmen M. —.50

4 stimmige Männerchöre:

Krausz, G., Rákoczy-Marsch
Part. M. 1.50, Stimmen M. —.40

Alle obigen Chöre sind seit einem Jahre Repertoirestücke der hervorragendsten Musikinstitute und der ersten ungarischen höheren Staatsschulen, sowie einer grossen Anzahl von Gesangvereinen.

Musikverlag u. Konzertbureau
Béla Méry, Budapest.

Komponisten

Bedeutender Musikverlag

übernimmt

gute Kompositionen

zur Herstellung und rationellem Vertrieb.

Gefl. Offert. sub K. G. 7234 an Haasenstein & Vogler A.-G., Berlin W. 8.

Digitized by Google

BESTE BEZUGSQUELLEN FÜR MUSIKALIEN

Albert Stahl
Berlin W. u. Charlottenburg
Potsdamerstr. 39

Hardenbergstr. No. 20

P. Pabst
Leipzig
Hoflieferant Sr. Majestät des Kaisers von Russland
Musikalien-Versand-Geschäft
Günstigste Bezugsquelle für alle Musikalien u. musikal. Schriften
Verzeichnisse kostenfrei

H. Schroeder Nachfolger
(C. Siemerling)
Musikalienhandl., Musikalienleihinst.
Niederlage der Hofpianofortefabrik
Ernst Munck in Gotha
Berlin W. 50, Nürnbergerstr. 69a

!! Schnell u. billigst !!
Alle Musikalien
Spezialität: Antiq. Musik
Kataloge gratis und franko
M. Oelsner, Leipzig

Anton J. Benjamin
Hamburg, gegr. 1848
Billigste Bezugsquelle von Musikalien
gr. Antiquariat
Kataloge bitte zu verlangen

Bremen:
Praeger & Meier
Grosssortiment
Gegr. 1864

Die Firma
C. A. KLEMM
Leipzig, Dresden, Chemnitz
umfasst alle Zweige des Musikalien- u. Instrumentenhandels

NÜRNBERG
Wilh. SCHMID Nachfl.
Versand a. z. Ansicht überall hin

Carisch & Jänichen
Milano (Italien)
Musikalien- und Instrumenten-Handlung
Musikverlag
Grosses internationales Musikalien-Lager
Versand nach allen Erdteilen

Otto Jonasson-Eckermann
Musikalienhandlung
Versandgeschäft
Berlin W. Potsdamerstr. 103a
Kataloge gratis.
Kolante Bedingungen

UNTERRICHT

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.
Direktion: Gustav Lazarus.
Berlin NW., Luisen-Str. 36. Berlin W., Lützow-Str. 49.
Aufnahme jederzeit.
Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.
Sprechstunden: 5—6, Mittwochs und Sonnabends 10—12. II Sprechstunden täglich 1—2.

Hans Hermann
Berlin W.
Uhlandstrasse 138/139
Theorie
Komposition

Auguste Götze's
Privat-Gesangs- und Opernschule,
Leipzig, Dorotheenplatz 1 II.

Antonia Mielke
Tonbildung, Studium für ooo
Gesang u. dramatische Kunst.
Berlin W., Hohenstaufenstrasse 21.

Freitag & Co. Kommandanten-Str. 50.

Digitized by Google

UNTERRICHT

Konservatorium des Westens,
Direktor Willy Seibert.
Ausbildung in allen Fächern der Musik. Neu eingerichtete **Operuschule — Wagner-Stilbildungsschule** mit **darstellerischen** Übungen (Kapellmeister Otto-Bayreuth-Dr. Quedenfelde). Meldung bereits fertiger Sänger zu dem bestehenden Ensemble. Zugleich
Emanuel Reichers Hochschule für dramatische Kunst. Direktor **Fr. Moest.**
Hervorragendste Schauspielschule Berlins. **Öffentliche Aufführungen.** Ein-, zwei- und dreijährige Kurse. Erste Lehrkräfte. Spezielle Kurse für Regie. Eintritt jederzeit.
Man verlange Prospekte der vereinigten Anstalten.

Kammermusik-Institut
Hutschenreuter
Unterricht nach besonderer Methode für Anfänger u. Fortgeschrittene im **Klavier-, Violin-** u. **Violoncellfach.**
Honorar 10—30 Mk. monatlich
Berlin W., Lutherstrasse 44

Dr. HOCH'S CONSERVATORIUM
Frankfurt a. M.
Beginn des Schuljahrs:
1. September,
Sommersemester: **1. März**

George Armin
Stimmbildner
Berlin-Lichterfelde
Sternstr. 23 A.
(Anmeldungen bitte nur **schriftlich** an mich zu richten.)

Paul Joh. Haase
Konzert- u. Oratoriensänger (Bass-Bariton)
Lehrer der Tonbildung nach Müller-Brunow
Berlin W.
Kurfürstenstrasse 113

Stern'sches Konservatorium zugleich **Theaterschule für Oper u. Schauspiel.**
Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**
Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**
Administrative Leitung: Alexander von Fielitz, stellvertretender Direktor.

Hauptlehrer: Madame **Blanche Corelli,** Frau **Lydia Hollm,** Frau Prof. **Selma Nicklass-Kempner, Anna Wüllner, Alexander Heinemann, Nicolaus Rothmühl,** königl. Kammersänger, **Wladislav Seidemann, Ida Rosemund, Tilly Braun-Wachholz, Sergei Klibanski, A. Michel** usw. (Gesang).

Felix Dreyschock, Severin Eisenberger, Günther Freudenberg, Gottfried Galston, Bruno Gortatowski, Bruno Hinze-Reinhold, Professor **Martin Krause, Emma Koch, Max Landow,** Dr. **Paul Lutzenko,** Professor **G. A. Papendick,** Professor **Philipp Rüfer, A. Schmidt-Badekow, Th. Schönberger,** Hofpianist **A. Sormann,** Professor **B. E. Taubert, G. Bertram, Siegfried Fall,** Dr. **Mark Günzburg, W. Harriers-Wippern, Rob. Klein, Gustav Pohl, W. Rhenius, Dina van der Hoeven, Martha Sauvan, Carl Stabernack** usw. (Klavier).

Professor **Gustav Hollaender, Issay Barmas,** königl. Konzertmeister **Bernard Dessau,** die königl. Kammermusiker **Willy Nicking** und **Walter Rampelmann, H. Gottlieb-Noren, W. Kritch, Max Modern, Clara Schwartz** usw. (Violine); **Eugen Sandow,** königl. Kammermusiker (Cello); **Otto Dienel,** königl. Musikdirektor (Orgel); **Carl Kämpf** (Harmonium); **Fr. Poenitz,** königl. Kammervirtuose (Harfe); Kapellmeister **Hans Pfitzner.** Professor **Philipp Rüfer,** Professor **B. E. Taubert, Max Loewengard, P. Geyer** (Harmonielehre, Komposition); Dr. **Leopold Schmidt** (Musikgeschichte); Sga. Dr. **Capizucchi** (Italienisch); Dr. med. **J. Katzenstein** (Physiologie der Stimme) usw. usw.

Kapellmeisterschule: Kapellmeister **Hans Pfitzner.**
Chorschule: Professor **Gustav Hollaender, Primavista: M. Battke.**
Orchesterschule: Professor **Gustav Hollaender, Gottlieb-Noren.**
Orchesterinstrumente: Die königl. Kammermusiker **Roessler** (Flöte), **Buntfuss** (Oboe), **Rausch** (Klarinette), **Koehler** (Fagott), **Littmann** (Horn), **Koenigsberg** (Trompete), **Kämmling** (Kontrabass).
Kammermusik: Eugen Sandow, königl. Kammermusiker, **Gustav Bumke** (Bläser-Ensemble).
Klavierlehrer-Seminar: Leiter: Professor **G. A. Papendick.**

Elementar-Klavier- und Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an.
Inspektor: **Gustav Pohl.**
Schauspielschule: Eduard v. Winterstein, Eugen Albu.
Opernschule: Leiter: **Nicolaus Rothmühl,** königl. Kammersänger; Partieen- und Ensemblestudium: kgl. Chordirektor **Julius Graefen, Otto Lindemann;** Dialog: **Eugen Albu;** Correpetition: **O. Lindemann;** Plastik: **Eugène Doleuil.**
Sonderkurse für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge und Komposition bei **Max Loewengard**
Sonderkurse über **Ästhetik der Musik:** Musikschriftsteller **J. C. Lusztig.**

Beginn des Schuljahres **1. September,** des Sommersemesters **1. April.** Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

Am 1. Oktober tritt **Professor Martin Krause,** bisher Lehrer an der Königl. Akademie in München, in das Lehrer-Kollegium ein.

Gesang-Studierenden u. Sängern empfohlen: **Wie soll ich singen?**
In III. Auflage erschienene Broschüre von **R. Schulzweida,** Gesangspädagoge, **Berlin W. 62,** Kleiststrasse 6 II.
Zu haben in allen Musikalienhandlungen und beim Verfasser. (Preis 60 Pf.)
Beginn des Winter-Unterrichts Mitte Oktober. ✶ Sprechstunden täglich zwischen 3—4 Uhr.

Freitag & Co. Kommandanten Str. 80

Digitized by Google

BESTE BEZUGSQUELLEN FÜR INSTRUMENTE

O. Möckel

Geigenbauer

BERLIN SW.
Kochstr. 7.

CHARLOTTENBURG
Uhlandstr. 193

Gegründet 1869.

Pfeifen-Orgeln und Kewitsch-Orgel-Harmoniums,
eigenes System ist das vorzüglichste **Konzert-, Haus-, Schul- u. Kirchen-Instrument,** empfiehlt von **Mark 160—3000** und **Pianinos 500—1000.**
Johannes Kewitsch,
BERLIN W.
Potsdamerstr. 27b. (a. d. Potsdamerbrücke).
Beste u. billigste Bezugsquelle.
Fernsprecher Amt 9 No. 12943.
— Reparatur-Werkstatt aller Systeme. —

Straube's HARMONIUM.
Gesetzlich geschützte, anerkannt bequemste u. dynamisch vollkommene Windgebung.
BERLIN SW., Schönebergerstr. 27.
Kataloge umsonst.



Ludwig Glaesel, Charlottenburg

Geigenbauer Grolmanstr. 68.

Lager von alten und neuen Geigen, Cellis etc.
Feinste italienische u. deutsche Saiten. Reparaturen sorgfältig u. künstlerisch.
Ein von mir selbst erfundener Apparat setzt mich in den Stand, vollständig quintenreine Saiten herzustellen, für welche ich jede Garantie übernehme.



Alte Streichinstrumente, vorzüglich repariert, grosse Auswahl in allen Preislagen, sowie
neue Musikinstrumente jeder Art
in einfachsten bis feinsten Qualitäten empfiehlt
Wilhelm Herwig in Markneukirchen i. S.
Illustr. Preisliste postfrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll



Atelier für Geigenbau
Bogen und Reparaturen
verbunden mit Instrumenten- und Saitenhandlung von
Carl Schulze,
BERLIN W. o Potsdamerstrasse 110.

Stradivaris Geheimnis
Ein vollständiges Lehrbuch des Geigenbaues von Carl Schulze, Geigenbauer.
Fussingers Buchhandlung, Berlin W. 35.
Das Werk behandelt den Geigenbau wissenschaftlich und praktisch nach den bisher unbekannten Grundsätzen der grössten Meister. **Preis 8 Mk.**
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Musikinstrumente
für Orchester, Schule u. Haus.



Neu erschienene Preisliste frei.
Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Geschäftshäuser: Petersburg, Moskau, London.



August Hermann

Berlin-Charlottenburg,
Knesebeckstrasse 14,
Nähe Savignyplatz.

Grösstes Lager in alten

Violinen

in jeder Preislage zu billigsten Preisen. * Volle Garantie.
Umtausch jederzeit gestattet.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen
Lauten
Guitarren
anerkannt die beste Marke
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).
Allein-Debuet
für die ganze Welt
C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).
Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

Freitag & Co. Kommandanten-Str. 50.

Freitag & Co. Kommandanten-Str. 50.

Digitized by Google

KONZERT-ARRANGEMENTS

Bremen
Praeger & Meier
Konzertbureau
gegr. 1864

Hannover
Chr. Bachmann
Musikalienhandlung
gegenüber dem Kgl. Theater

Konzert-Bureau
Hugo Sander
Leipzig, Brüderstrasse 4
Vertretung hervorragender Künstler — Arrangements von Konzerten. — Tel.-Adr. Konzertsander, Leipzig. Teleph. No. 8221

Konzert-Bureau Basel

Gerbergasse 24 I (Schmiedenhof)
Arrangements von Konzerten * Vertretung hervorragender Künstler

Hannover
Adolph Nagel
Musikalienhandlung (gegr. 1820)
Vertreter erster Künstler
Georgstr. 33

Halle a. S.
Heinrich Hothan
Hof-Musikalienhandlung
Gr. Steinstr. 14

Nürnberg
Wilh. Schmid Nf.
K. b. Hofmusikhandlung
Internat. Musik- u. Piano-Versand

Stuttgart
Ebnersche Musikalienhandlung
(Otto Richard Hirsch, Kgl. Hofmusikalienhändler)
Gymnasiumstr. 11

Karlsruhe i. B.
Hans Schmidt
Konzertdirektion
Musikalienhandlung
Telephon 1647

Itzehoe i. H.
Theodor Brodersen
übernimmt Vertretung
hervorragender Künstler
Beste Empfehlungen

UNSERE KÜNSTLER

K. Gruenberg-Wigand
Oratorium- u. Konzertsängerin
Künstler. Ausbildg. d. Stimme
Ausbildung i. höh. Klavierspiel
Berlin NW.
Perlebergerstrasse 46 III.

Inka von Linprun
Violinvirtuosin
Perman. Adresse: **Bad Reichenhall**
Luitpoldstrasse 4 (Bayern)

Gertrud Wijs-Meyer
akad. geprf. Gesanglehrerin
(Schultzen v. Asten-Schülerin)
Konzertsängerin (Mezzo-sopran und Sopran)
Berlin, Claudiusstr. 16 II.

Elisabeth Caland
Ausbildung im höheren Klavierspiel
Charlottenburg-Berlin
Goethestrasse 80

Alfred Apel
Pianist
Berlin W.
Potsdamerstrasse 80
Teaches Concertplaying Technic, Improvisation

Franz Müller
Konzert- und Oratorientenor
Gesanglehrer
Darmstadt
Bleichstr. 37 I.

Alice Ripper
Klaviervirtuosin
Alleinige Konzertvertr.
Hugo Sander, Leipzig.

Emilie v. Cramer
Berlin, Bayreutherstr. 27
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).

Adolph Schulzes Gesangsschule
Stimmbildung. Ausbildung für Oper und Konzert.
Berlin W., Lutherstrasse 29 III.

Jan Sol
Bass-Bariton aus Amsterdam übernimmt sämtliche Oratorien-Partieen besonders in Werken von Bach & Händel
Konzertdir. Herm. Wolff, Berlin W. 35

Georg Ritter
Tenor, früher Kgl. Hofopernsänger
Berlin W., Hohenstaufenstr. 26
Über 100 gesung. Oratorien-Partieen

Digitized by Google

UNSERE KÜNSTLER

Jeanne Blyenburg
Konzert- und Oratoriensängerin
Alt-Mezzosopran
Frankfurt a. M.
Oederweg No. 112, II

Johanna Dietz
Herzogl. Anh. Kammersängerin
(Sopran)
Frankfurt a. M.
Schweizerstrasse No. 1

Eduard E. Mann
Konzert-Tenor und Gesang-Lehrer am Kgl. Konservatorium
Dresden-A.
Eigene Adresse:
Ostraallee 23

Julia Hansen
Gesang-Pädagogin
Schülerin von Mathilde Marchesi Paris
Dresden-A.
Schnorrstr. 9, II.

Johannes Schaeffer
Konzertmeister der Hofkapelle
Gera (Reuss)

Theodor Paul's
Breslauer Gesangs-Akademie
Breslau
Herrenstrasse 5 (Ring 6)

Albert Fuchs
Lehrer a. Kgl. Konservatorium.
Dir. d. Rob. Schumann'schen Singakademie.
Dresden-A.
Struvestrasse 27.
Gesang- u. Theorieunterricht.

Robert Settekorn
(Bass-Bariton)
Braunschweig
Schleinitzstr. 5
Konzert- u. Oratorien-Sänger
Vertretung: Eug. Stern, Berlin W., Lützowstr. 99 II.

J. M. Lepanto
Dram. Unterricht und Stimmbildung auf physiolog. Grundlage f. Sänger u. Schauspieler
Berlin W.
Bayreutherstrasse 27 III.

Heinrich Arenson
(Violinvirtuose)
St. Petersburg
Hoforchester Sr. Majestät

Martha Günther
(Konzertsängerin Sopran)
Plauen i. V.
Karlstr. 48
Konzertdir. Herm. Wolff

Marie von Rappard
Pianistin
Klavier-Unterricht nebst Theorie
Berlin W. 50
Lutherstrasse 18

Willy Schmidt
Konzert- und Oratorien-Tenor
Frankfurt a/M.
Wöhlerstr. 9
Konzertdir. Herm. Wolff

Traugott Ochs
Bielefeld
Dir. des Städt. Orchesters und des dies. angegliederten Konservatoriums.
Beste Ausbildung von Dirigenten und Orchestermusikern.

Elisabeth Kürwitz
Sopran
Konzert- u. Oratoriensängerin
Weimar
37, Junkerstrasse I.

Anna Hartung
Konzert- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Leipzig
Marschnerstrasse 2

Martha Fischer
Konzert- u. Oratoriensängerin
— hoher Sopran —
Leipzig-Reudnitz
Göschenstrasse 20

Rudolf Moest
Kgl. Opernsänger. Bassbariton
Hannover
Hildesheimerstr. 45a.

Adele Otto-Morano
Konzert- und Oratoriensängerin
(Mezzosopran)
Gesangunterricht
Berlin W. 30
Luitpoldstr. 3

Otto Süsse
Oratorien- und Liedersänger
Bariton
Wiesbaden
Dotzheimerstrasse 106
Konzertdir. Herm. Wolff

Otto Bake
Pianist und Konzertbegleiter
Berlin-Schöneberg
Hauptstr. 5/6
IX, 5051

Carl Friedberg
Pianist
Frankfurt a. M.
Eschersheimerlandstr. 79, III

Serafine Détschy
Schule für tadellose Textaussprache u. Atemgymnastik
Berlin W.
Bülowstrasse 101 I

Willy Deckert
Violoncell-Virtuose
Luxemburg
Rue d'Esch

Digitized by Google

Adolf Göttmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen.
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Paula Meyer
Konzert- u. Oratoriensängerin
Sopran
Friedenau
Cranachstr. 10
Konzertvertr.: Jul. Sachs, Berlin

Marie Busjaeger
Konzertsängerin (Sopran)
Bremen
Fedelhören 62
Konzertdir. Herm. Wolff

Amadeo v. d. Hoya
Grossherzogl. sächs. Konzertmeister
Technische Grundlegung und Ausbildung für das höhere Violinspiel. Ausgleichende techn. Schulung angehender Virtuosen, sowie Ausbildung für den höheren Lehrberuf
Linz a. D.

Carl Barleben
Violinvirtuose
Bremen
Hildesheimerstrasse 20
Konzertvertr.: E. Stern, Berlin

Richard Fischer
Konzert- und Oratorien-Tenor
Frankfurt a. Main
Lenaustr. 76
Konzertdir. Herm. Wolff

Frau Felix Schmidt-Köhne
Konzertsängerin (Sopran)
Berlin W.
Tauenzienstr. 21
Sprechst. f. Schülerinnen 3—4

Prof. Felix Schmidt
Gesanglehrer
Berlin W.
Tauenzienstr. 21
Vollst. Ausb. f. Oper u. Konzert

Frau
Anna von Bertrab
Konzert- u. Oratoriensängerin
(Alt)
Bonn
Konzertdir. Herm. Wolff

Agnes Leydhecker

Altistin
Paris, 226 Boulevard Raspail (Mrs Summers)

Agnes Fahlbusch
Flötenvirtuosin
Leipzig
Bayerschestrasse 34

Süddeutsches Streichquartett
Weber, Zeise-Gött, Dr. Thomas, Jackson
Pftewerke mit Helene Thomas-San-Galli × Freiburg i. B.

Ida Ekmann
Konzertsängerin
(Mezzosopran)
Helsingfors
Konzertdir. Herm. Wolff

Brigitta Thielemann
Konzert- und Oratoriensängerin
Alt Mezzosopran
Berlin W.
Neue Winterfeldstr. 12. III
Konzertdir. Herm. Wolff

Franz Harres
Konzertsänger (Bass)
Darmstadt
Kiesbergstr. 60

Frankfurter Quartettvereinigung
(Streichquartett, gegründet 1894)
Herm. Hock, F. Dippel, A. Allekotte, H. Appunn.
Adresse: **H. Hock, Frankfurt a/M.,** Koselstrasse 53

Charlotte Huhn

Opern- und Konzertsängerin
Berlin W.
Kleiststrasse 27

Für die Inserate: Schuster & Loeffler, Berlin. XVI Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

Digitized by Google

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS.
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN.
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND.
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH.
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG.
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER KRONPRINZESSIN VON SCHWEDEN UND NORWEGEN.
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN.
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA.
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL).

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN. N.
Johannis-Str. 6.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

PARIS.
334 Rue St. Honoré.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

LONDON. W.
40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen, stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.
Berlin, 17. Oktober 1889.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinen Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**
Dezember 1899.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournées zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der That gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.
18. März 1902.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Eduard Risler: Es ist unmöglich in Worten das gewisse Etwas auszudrücken, das den Klavieren der Firma **Bechstein** ihren besonderen Reiz verleiht. Man muss sie eben spielen, um es zu hören und zu fühlen! Was aber diese Instrumente so hoch auszeichnet, ist neben dieser spezifischen Eigenart die wunderbare harmonische Verschmelzung von all den Eigenschaften, die bei anderen Fabrikaten nur vereinzelt vorkommen. **Sie sind die einzigen Klaviere, auf welchen man alles spielen kann,** und die sich jeder Spielweise anpassen. Nicht nur, dass sie jeder Intention des Spielers nachfolgen, sie inspirieren ihn vielmehr zu immer neuen unerwarteten Klangfärbungen.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohlthaten für die musikalische Welt.

Herrose & Ziemsen, Wittenberg.

Digitized by Google

Steinway & Sons

New-York — London



Hamburg

St. Pauli, Schanzenstrasse 20-24.



Flügel und Pianinos.

Hof-Pianofortefabrikanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden und Norwegen.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
etc. etc.

Nach einer gewissenhaften und unparteiischen Prüfung zögere ich nicht, meinen Namen unter die lange Liste von berühmten Verehrern der Steinway-Pianos zu setzen, und macht es mir viel Vergnügen, Ihnen versichern zu können, dass nach meiner Meinung weder in Amerika, noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgend einer der hervorragenden Eigenschaften nahe kommt, welche sie dem Künstler und Publikum gleich wert machen. Entweder haben Sie erstaunliche Fortschritte gemacht oder es lag früher an meinem eigenen Geschmack; auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

6. Mai 1897. **Eugen d'Albert.**

Nachdem Ihre Pianos nicht allein von allen bedeutenden Künstlern, sondern von der ganzen Welt für unerreichbar und unübertrefflich erklärt worden sind, scheint es mir überflüssig, jetzt noch meine Bewunderung für dieselben auszusprechen.

Es macht mir aber ein ganz ausserordentliches Vergnügen, Ihnen selbst zu sagen, dass meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit unbegrenzt sind.

14. Mai 1901. **Teresa Carreño.**

Im Verlaufe bald eines Jahrzehntes, während welchen Zeitabschnittes ich das Glück und die Gelegenheit hatte, mir Ihren Flügeln vertraut zu werden, ist in mir die Überzeugung stets fester geworden, dass Ihre Instrumente einen bisher unerreichten Grad der Vollkommenheit erlangt haben und wie kein anderes Fabrikat geeignet sind, das Konzertspiel zu unterstützen und die Fähigkeiten eines Künstlers zur Geltung zu bringen. Bei einer tadellosen Klaviatur, einer physikalisch denkbarst richtigen Konstruktion, vereinen Ihre Flügel im Klange die Kraft, die Weichheit und die Brillanz, sowie die längste Tondauer, und sie ermöglichen die grösste Verschiedenheit der Anschlagsarten.

Februar 1898. **Ferruccio Busoni.**

Ich wollte Ihnen so gern gleichzeitig etwas Schönes über Ihre unvergleichlichen Instrumente sagen, zögerte aber immer wieder damit, weil dieselben so hoch über alle Kritik erhaben sind, dass Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muss. Für die Vornehmheit Ihrer Flügel — deren unvergleichlich edler Klang oft den Eindruck macht, als wäre dieser unmöglich nur das Ergebnis eines Fabrikates, sondern vielmehr, als wäre ihm durch einen Beethovenschen Genius Leben und Seele eingehaucht — spricht am deutlichsten die Tatsache, dass man in den höchsten Kreisen der gebildeten Welt, sowie in den Konzerten der hervorragendsten Pianisten jetzt fasst ausschliesslich nur noch Ihre Flügel antrifft.

Schloss Itter 1898. **Sofie Menter.**

Es lässt sich zwar nichts Neues über Steinway-Klaviere sagen, denn alle modernen Meister haben sie schon gerechterweise gepriesen, und ich bin mit jedem bereits gesagten Worte vollkommen einverstanden. Ich muss Ihnen aber sagen, dass obwohl ich schon bei meinem ersten Konzerte von Ihrem Klaviere entzückt, begeistert war, doch grösser war meine Begeisterung beim zweiten, noch grösser beim dritten und so ging es crescendo bis zu meinem letzten Auftreten, wo meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart keine Grenzen hatte.

I. J. Paderewski.

Digitized by Google